Mus. Th.
1467.

Handschriftenbuch

63

Eigenthum
v. [illegible]
1834

StAT

238

Musikalisches Handwörterbuch

oder

kurzgefaßte Anleitung,

sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehn.

Nebst einem Anhange,

welcher sehr wichtige Musik-Vortheile und eine neue Erfindung beschreibt.

Ein Buch

für jeden, der die Musik treibt, lehrt oder lernt.

Mit einer Kupfertafel.

Weimar,
bey Carl Ludolf Hoffmanns seel. Wittwe und Erben.
1786.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

An

Ihro hochfreyherrliche Excellenz,

Herrn

Friedrich Freyherrn

von Fritsch,

auf Seerhausen rc.

Sr. hochfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen-Weimar und Eisenach rc. hochbetrauten Etats-Minister und würklichen Geheimden Rath rc. rc.

Hochgebohrner Herr,

Gnädiger Herr.

Wenn es entschieden gewiß ist, daß die aufmunternde Gnade — mit welcher Ewr. Excellenz Jedem zu begegnen gewohnt sind, der nur irgend etwas zur Emporbringung nuzbarer Kenntnisse beyträgt — jedweden emsigen Bearbeiter eines wissenschaftlichen Feldes berechtiget, sich in Hochdenenselben seinen Beschützer zu denken, um wie viel zuversichtlicher werde ich es wagen dürfen, vor Ewr. Excellenz mit gegenwärtiger unterthäniger Zuschrift zu erscheinen, da mich, ausser jenem berechtigenden Gedanken, auch

andre, meinem Herzen noch weit nähere Gefühle dazu auffordern.

Diese Gefühle sind keine andern, als die Empfindungen der unauslöschlichen Dankbarkeit, zu denen mich die, so oft und so innig empfundenen, wohlthätigen Gesinnungen Hochderoselben auf das heiligste verpflichteten.

Dieses öffentlich zu bezeugen war mir eine meiner süßesten Pflichten, und mir zugleich Hochdero Gnade auch auf den fernern Theil meines Lebens zu erbitten, bleibt ein wesentlicher Theil der Glükseeligkeit dieser meiner Tage.

Ich verharre in tiefer Verehrung

Ewr. Hochfreyherrl. Excellenz

unterthäniger,
der Verfasser.

Vorbericht.

Das Publicum empfängt hier abermals eine Sammlung von meiner Hand; Möchte es auch diese meine Bemühungen des geneigten Beyfalls würdig schätzen, mit welchen es meine bisherigen Arbeiten beehret hat.

Zwey Bewegursachen waren es hauptsächlich, welche mich zur Abfassung des gegenwärtigen veranlaßten; 1) die **Unentbehrlichkeit eines Buches dieser Art.** Alle Kenner wissen es, ohne daß ichs zu beweisen brauchte, wie sehr es zu beklagen ist, daß der größte Theil der Musiktreibenden, ja sogar viele Lehrer und Lehrherren derselben, in der Kenntniß der musikalischen Kunstwörter so unkundig, ungewiß und irrig einhergeht. Vielleicht haben diejenigen Componisten, welche ihre neuesten Tonstücke zeithero deutsch überschrieben, und damit die ausländische

Terminologie gänzlich zu verbannen intentionirt schienen, eben dieses aus keiner andern Ursache, als nur deshalben gethan, weil sie ausserdem nicht selten nur von den wenigsten Musikern, recht vollkommen verstanden und ausgeführt zu werden befürchten mochten. Nichts desto weniger gehöre ich nicht zu der Anzahl derer, welche diese deutschen Ueberschriften billigen oder empfehlen, denn a) sind ja nun einmal bereits so unzählige Parthien von gedrukten und geschriebenen Tonstücken aus vorigen Zeiten und Jahren unter uns im Umlauf, die insgesammt italiänisch oder französisch überschrieben sind. Um dieser willen bleibt die Kenntniß dieser ausländischen Terminologie doch immer schlechterdings nothwendig. b) Kommen noch jedes Jahr ganze Lasten neuer Compositionen aus allen, unser deutsches Vaterland umgebenden, europäischen Reichen, wollten nun die jedesmaligen Componisten derselben, bey den Ueberschriften ihrer Tonstücke; jeder die eigenthümliche Sprache des Landes, in welchem

er lebet, gebrauchen, so würden wir bald auch pohlnische, schwedische, dänische, russische und spanische Ueberschriften bey uns sehen, und das würde uns nöthigen, zum Verständniß derselben auf jede dieser vielen Sprachen eben diejenige terminologische Bemühung zu verwenden, die wir, (wenn man ferner die italiänische und französische Nomenclatur als allgemein beybehält) nur auf die welschen und einig französischen Benennungen zu verwenden braucht. — Scheints doch wahrhaftig, als hätten neuere Componisten selbst, indem sie ihre Arbeiten **deutsch** überschrieben, kein sonderliches Vertrauen auf den Werth ihrer Composition, denn wenn sie glaubten, daß sie dadurch **auch ausserhalb Deutschland** berühmt werden würden, so würden sie sich ja wohl einer Sprache bedienen, die man **allenthalben** versteht. Dieses bringt mich ganz natürlich auch noch darauf, daß man c) die Musik als die allgemeinste Menschensprache zu betrachten Ursach hat, maßen die Gestalten aller **Noten**=Characte-

re oder der gesammten Noten-Schrift, unter allen den vielen Nationen, welche die Musik verstehen, immer nur einerley Sinn und Deutung haben, da doch eben diese Nationen, ausser der Musik, nemlich in ihrer Wörter- und Buchstaben- oder Landes- und Mutter-Sprache von einander so gewaltig unterschieden und einander zu verstehen unfähig sind. Jemehr wir also die Ueberschriften aus zehnerley Sprachen gestatten, destomehr rauben wir von dieser Seite der Musiksprache von ihrer, unter allen Europäern gleichgeltenden, Allgemeinheit.

Ist es also richtig, daß wir die bishero recipirt gewesene italiänische Terminologie (nebst etlichen französischen Wörtgen) allerdings beyzubehalten haben, so ist damit auch schon die Nothwendigkeit solcher Bücher, in welchen man diese Terminologie vorträgt, erwiesen, ich kann also nun zu meiner bey Herausgabe dieses Werkgens gehabten zweyten Bewegursache übergehen; 2) Diese beruhet in dem gleichwohl — troz aller Unentbehrlichkeit

sol-

solcher Bücher — würklich existirenden Mangel ihres Vorhandenseyns. In dem Anfange des jeztlaufenden Jahrhunderts gab es, so viel ich weis, noch kein Buch dieser Art.*) Unsre Nachbarn die Franzosen hingegen, besaßen da schon des damaligen Capellmeisters zu Meaux, *Sebastian de Brossard* französisch geschriebenes, musikalisches Lexicon. Unter den Deutschen aber war wohl **Joh. Gottfr. Walther**, Fürstlicher Sachsen-Weimarischer Hofmusicus und Organist an der Stadt-Kirche zu Weimar der erste, welcher ein (deutsch geschriebenes) Lexicon über die Musik zu Leipzig 1732 in gr. 8. herausgab. Dieses Werk ist mit vielem Fleiß geschrieben und macht seinem Verfasser auf alle Fälle große Ehre; es hat aber freylich in unsern Tagen seine

*) Man müßte denn des Prager Organisten M. T. B. Janowka musikalisches Lexicon hieher rechnen, welches im Jahr 1701. gedrukt worden ist. Allein es ist in lateinischer Sprache: (Clavis ad Thesaurum magnae artis musicae.)

seine meiste Brauchbarkeit verlohren, und ist im terminologischen Artikel am allerunvollständigsten, welches bey dem hohen Preiße in welchem dieses Buch stehet (weil es gegen zwey Alphabet stark und doch gar compreß gedrukt ist) um so viel mehr zu beklagen und ein völliges Hinderniß seiner Gemeinnützigkeit war. Zwar suchte der Buchführer Stößel, zu Chemniß in Chursachsen, der Theurung dieses Buches dadurch abzuhelfen, daß er daraus einen Auszug, der nicht viel über 1 Alphabeth betrug, verfertigen ließ und solchen 1738. herausdrukte; allein dadurch ward blos dem hohen Preiße des Buches abgeholfen, und Walthers eigenthümliche Fehler, vornemlich seine Unvollständigkeit im terminologischen Artikel blieben die nemlichen, weil dieser Auszug von Wort zu Wort aus dem größern Werke copirt war. — Seit dieser Zeit nun weiß ich keinen einzigen deutschen Schriftsteller, der es unternommen hätte, in einem absonderlichen Buche seine Landsleute mit der, gleichwohl durchgängig recipirten

und

und billig ganz unentbehrlich gewordnen Musik-Terminologie näher bekannt zu machen; Nun ist aber diese Terminologie nicht allein durchgängig im Schwange geblieben, sondern sie hat sich auch noch von Jahr zu Jahr durch neue Kunstwörter vermehrt. — Alles was irgend bisher unsre deutschen Scribenten in diesem Fache geleistet haben, besteht darinnen, daß sie, wenn sie überhaupt über Musik schrieben, alsdenn auch manchmal so beyher darauf kamen, eine Hand voll fremder Musik-Wörter ins Deutsche zu übersetzen.

Ich habe mich bemüht in diesem meinem Werkgen etwas vollständigers zu leisten und ein Handwörterbuch zu liefern, welches zu gleicher Zeit über richtige **Schreibart** *) Aus-

*) Hier darf der Unkundige nur so schreiben, wie er diese Wörter in gegenwärtigem Lexico gedrukt findet; dann schreibt er richtig und begeht die häßlichen Fehler nicht, die im Schreiben von so manchem, hauptsächlich von den Musikern von Profeßion begangen werden

Aussprache *) und Verständniß der fremden Kunstwörter belehrte, darbey aber kurz und wohlfeil, folglich gemeinnützig wäre. Bey der billig mit jeden Tage wachsenden Anzahl dererjenigen, welche die Musik schätzen und treiben, hoffe ich ein, dem Bedürfnisse der Zeit gerade angemessenes, Geschäft über- nommen zu haben. Eine Rüksicht, in wel- cher ich wohl mit gutem Grunde, wegen viel- leicht vorhandener, einzelner Mängel meiner gelieferten Ausführung Vergebung hoffen darf.

Was

werden z. B. Cempalo, Tivertimento, Flauti traverso. Cornoes, Curnu, Poloniesse, quadrilge, Sonadino, moldo, Flaute, moterato, Oboie, pocco, Violini secundo u. a. m.

*) Daß durch das Mittel, mit welchem ich hier zur richtigen Pronunciation anzuleiten strebe, nicht allemal die größte Feinheit derselben begreiflich zu machen möglich ist, weiß ich selbst recht gut, aber war nichts etwas, besser als nichts und wird das mangelnde so gar viel betragen?

Was den zweyten Theil meines Büchleins betrift, so wird man mir ja wohl gleich einräumen, daß er würklich musikalische **Brauchbarkeiten** enthält; brauchbare Dinge sind nie unwichtige Wahrheiten, und können, als solche, nicht genug bekannt gemacht werden. Ich selbst möchte auch, bey meinen sonstigen, ziemlich gehäuften Geschäften für die Zukunft nicht so leicht Gelegenheit finden, den Innhalt dieser meiner Paragraphen bekannter zu machen, deshalben fügte ich sie hier, als einen Anhang, bey. — Was ich darinnen aus meiner eigenen Erfindung von einer **neuen Art Notenpulte** angegeben habe, soll, hoffe ich, schon allein im Stande seyn, diesen Anhang als nutzbar zu betrachten. Die Erinnerung derjenigen Dankeswärme, mit welcher ich schon so oft, in jeder meiner gehabten Nachbarschaften belohnt worden bin, (wenn ich Musikfreunden, die um ihres kurzen Gesichtswillen, die holde Tonkunst mit größter Beschwerde und Ueberdruß treiben mußten, Zeichnung oder Modell zu meinen Pultarten

übersandte und sie sich dabey so herrlich erleichtert befanden,) diese Errinnerung, sage ich, wird mir stets eine meiner süßesten seyn.*)

Die ganz am Ende angehängten Verbesserungen beliebe man gleich Anfangs, noch vor allem Gebrauche des Buches zu benutzen, denn wenn sie unbenuzt bleiben, giebt es leicht Anlaß einen Verfasser ganz anders zu verstehen, als seine Intention mit sich brächte.

Jezt empfehle ich mich und meine Arbeit der beständigen Gewogenheit meiner Leser. Geschrieben zur Michaelismesse des Jahrs 1786.

*) Ich hoffe die Kupfertafel soll alles, was diese meine Pultarten betrift, vollkommen deutlich machen, wenn ich gleich auf derselben, nicht das Pult in völliger Lebensgröße, sondern nur dessen meiste, einzelne Theile, (aus denen es dann leichtlich, nach Anleitnng der Beschreibung, zusammen gesezt werden kann) vorgestellt habe.

Musikalisches Hand-Wörterbuch,

oder

kurzgefaßte Anleitung

sämmtliche im Musik-Wesen vorkommende Kunst-Wörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen.

Vorerinnerung

zur Erklärung der vorkommenden Abkürzungs-Buchstaben.

J. bedeutet daß das Wort italiänisch sey

F. „ „ „ „ französisch „

L. „ „ „ „ lateinisch „

A. „ Aussprache d. h. wie man es aussprechen müsse; wo die Buchstaben n. d. D. (d. h. nach dem Deutschen) darbey stehn, bedeutet es, daß die Wörter nach deutscher Buchstabirkunst, oder ohne weitere Kunst wie es geschrieben da steht, als wäre es Deutsch, ausgesprochen werden.

U. „ Uebersetzung d. h. was das Wort, genau übersezt, im Deutschen heiße.

V. bedeutet Vortrag. d. h. wie der Spieler es ausführen müsse.

Das Zeichen — über manchen Sylben der auszusprechenden Wörter bedeutet, daß die Sylbe, über welcher es stehet lang ausgesprochen werden, oder den Ton und Nachdruck bekommen müsse. So darf man z. B. nicht Musĭkus sprechen, sondern Mūsikus, weil der Nachdruck auf dem ersten u liegen muß.

A.

I. auch F. U. zu auch auf. Z. B. Sinfonia a 4. voci A. Sinfonia a kwāttro Wōdſchi. U. Sinfonie auf 4. Stimmen. Ferner composé par Stamitz a Mannheim F. A. kōngpohſēh parr Stamitz a etc. U. in Muſik geſezt von S. zu Mannheim. Ferner:

a piacimento I. A. a piadſchimēnto. U. nach Gefallen, oder nach Willkühr.

a piu ſtromēnti I. A. n. d. D. U. auf mehrere Inſtrumente

a tēmpo I. A. n. d. D. U. genau nach dem Tact.

a tre I. A. a thrēh. U. auf drey Stimmen. a tre mani U. auf drey Hände, in Clavierſtücken.

Accompagnato.

I. A. ackompannjādo U. begleitet. Im Plurali (d. h. wo von mehr als Einem einzigen

Dinge die Rede ist (heißt es accompagnati z. B. Sei soli per il Cembalo, accompagnati da due Violini. J. A. Sei (muß zweysilbig, erst das e dann auch das i ausgesprochen werden) U. Sechs Solos vors Clavier, mit Begleitung zweyer Violinen.

Accompagné.

F. A. Akkommpannjēh. U. begleitet, im Plurali accompagnés. Ist von einem Dinge, welches weiblichen Geschlechts ist, die Rede, so muß man accompagnée setzen, in welchem Falle auch das vorhin gedachte ital. Wort nicht accompagnato, sondern accompagnāta heissen muß.

Adagio.

I. A. Adāſchio. U. ganz gemächlich. B. langsam schmeichelnd und voller Zierlichkeiten. Steht cantabile oder auch spiritōſo, darneben, so muß es äusserst langsam vorgetragen werden. Im Schreiben wird das Wort Adagio manchmal durch Ad^o abgekürzt. Adagio a la Francese (A. Adāſchio à la franndſchēhſeh,) heißt so viel, als langsam, im Geschmak der französischen Musik.

Ad-

Adlibitum.

J. A. ad libitum U. Nach Gefallen. Dieses Wort steht manchmal bey großen, oder mit dem Ruhezeichen (𝄐) überschriebenen Pausen, solche Pausen werden, um des über sich habenden Zeichens willen, länger gehalten wenigstens noch einmal so lang, als sie an und vor sich selbst, ohne jenes Zeichen, gelten würden; die Mittel- und begleitenden Stimmen dürfen nur auf den, der die Haupt- oder Concert-Stimme spielt, hören und die Pause gerade so lang, als dieser sie hält, auch halten. S. auch unten bey Fermate.

Affettuoso.

J. A. n. d. D. U. Mit Affect, mit Ausdruk derjenigen Leidenschaft und desjenigen Gefühls, das die Melodie des Stückes erregen und unterhalten soll. Manchmal sezt man noch das Wörtgen di molto A. n. d. D. U. sehr, hinzu, welches dann eben so viel ist, als wenn Affettuosissimo U. höchst rührend, stünde.

al.

J. A. all U. aufs, oder auf das etc. Man findet es neben andern Wörtern z. B. al piu allegro J. A. all piu allēkro. U. Geschwinder, (wörtlich: aufs mehrere geschwind.) al segno J. A. All sēnjo. U. Aufs Zeichen, oder nach dem Zeichen d. h. sich nach dem Zeichen: 𝄋 richtend. da Capo al primo. Zurük aufs erste (Stük) d. h. lezteres soll wiederholt werden.

alla breve.

J. A. alla brēhweh. U. aufs Abgekürzeste, oder noch einmal so geschwind im Zeitmaaß, als sonst erforderlich; das Virtel also so kurz, als ein Achtel und eiu Achtel so geschwind, als ein Sechszehntheil. Zuweilen kommen da gar Virtel in Triolen vor, u. da währen z. B. sechs Virtel nicht länger, als vier Achtel im Allegro.

Alla Capella.

J. A. n. d. D. U. auf Capell- oder Kirchenmusik-Art, und im Allabrevtacte. Das Zeichen

des

Allabrevtacts ist, wenn das Wort alla breve nicht noch außerordentlich drüber steht, das Zeichen: 𝄵

alla dirītta.

J. A. n. d. D. U. stufenweise in der auf- oder absteigenden Tonfolge.

alla polăcca.

J. A n. d. D. U. auf Pohlnisch. V. zuweilen, doch nicht allezeit, sehr lebhaft.

alla siciliana

J. A. alla sīdschiljănna U. auf Sicilianisch; weil die Landleute und Hirten auf der italiänischen Insel Sicilien nach dergleichen Melodien zu tanzen pflegen. V. munter und lebhaft, doch nicht eben geschwinde.

all' unisōno

J. A. n. d. D. U. im Einklange, einförmig mit der andern Stimme klingend.

alla Zōppa.

J. A. n. d. D. U. hinkend, mit den Bogen ruckend, und gleichsam stolpernd, ieder fühlt

das ja wohl selbst, was lahm gespielt, sagen will.

Alcuni.

I. A. n. d. D. U. Einige. Z. B. Alcuni Chori composti da etc.

Allegro.

I. A. Allēkro. U. hurtig. Steht di molto dabey, so heißt es sehr hurtig, eben dies gilt wenn assai darbey steht.

Allegrētto.

I. A. nach Allegro. U. Etwas hurtig. V. nur halb so geschwind, als das Allegro assai, oder das Allegro molto. Das Allegro ma non trōppo, ingleichen Allegro non tānto, non prēsto, oder Allegro moderāto sind insgesammt nichts hurtiger vorzutragen, als das Allegretto.

Allegrissimo.

I. A. nach Allegro. U. höchstermaßen hurtig. — Im Schreiben wird das Wort Allegro zuweilen also abgekürzt: All°.

Allemande.

F. A. Allemāngde U. Ein deutsches Stük. Dies Wort hat gemeiniglich 3 Bedeutungen, 1) pflegt

1) pflegt man diejenigen musicalischen Stücke, welche man eigentlich Suiten nennt, also bey zu benennen, in diesem Fall muß man ernsthaft und bedächtlich spielen. 2) Eine Art von Tanzmelodie, sehr lustig und hebend, 3) nennen einige das sogenannte Schwäbische (eine allgemeine bekandte Tanzart) ebenfalls allemande.

Alternativamente.

J. A. alternatiwmenteh U. Wechselsweise. Man findet z. B. sehr oft Men. Alt. dieses heißt Menuetto alternatiwamenteh con Trio d. h. Menuett, die abwechselnd mit ihrem Trio gespielt werden soll, denn gewöhnlichermaßen werden alle Menuetten so gespielt, daß man erst die Menuett, sodann deren Trio und dann wieder die Menuett von vorn hören läßt.

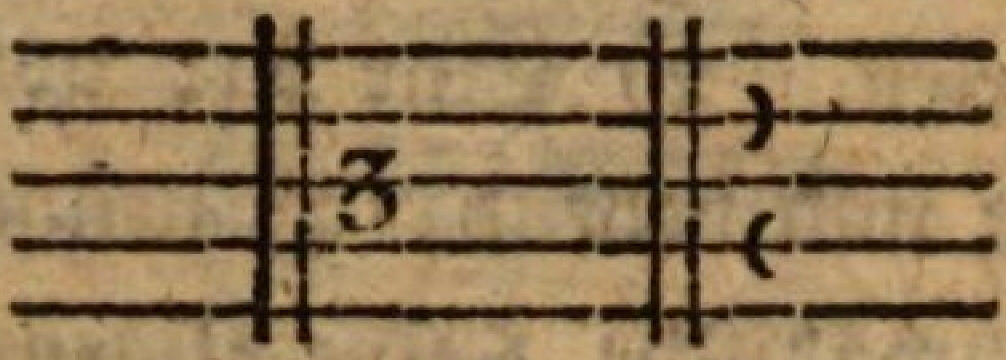
Alto.

J. A. ällto. U. der Alt, die Altstimme. Sie ist die nächste nach dem Discant. Er geht vom F. bis ins zweygestrichne c, auf welchem leztern der Discant anfängt. Unter den Instrumenten drükt ihn die Bratsche aus, welche auch deswegen Altgeige *) oder Alto Viola genannt wird.

Der

*) Sie heißt deswegen Altgeige, weil sie den Alt spielt

Der Altschlüssel stehet auf der mittelsten Linie, wie folget:



Man muß sich also im Notenschreiben vor den zuweilen so poßirlichen Zeichen, die den Bratschenschlüssel vorstellen sollen und von solchen, die nicht wissen wie er eigentlich gemacht werden muß, gesezt zu werden pflegen, gänzlich hüten.

āltri.

J. A. n. d. D. U. andre. Z. B. ed altri stromēnti und andre Instrumente.

Amabile

J. A. amāwilch. U. sanft, einnehmend, liebenswürdig. Man sezt auch amorēvole, J. A. amorēhwoleh.

Amorōso.

J. A n. d. D. U. gefühlvoll, wie amabile und amorevole.

An-

spielt und dadurch von der Discantgeige, welches unsre gewöhnliche Violin ist, unterschieden wird.

Andante.

J. A. Andännteh U. gehend, fortschreitend; Man muß sich also im Vortrage nicht zu sehr aufhalten, noch langsam und schleppend spielen, freylich aber auch nicht so geschwind, als im Allegro.

Andantino.

J. A. n. d. D. U. Ein wenig gehend. V. weder langsam, noch geschwind.

Angloise.

F. A. Anglehse U. Ein englåndisches Tonstük, zum Tanze. Eine englische Tanzmelodie.

Anschlag.

Eine Zierlichkeit im Spielen vermöge deren man zwey kleine Noten, die um eine Terzie steigen, vor der Hauptnote hören låßt.

Anthema.

Eine Art von Compositionen, die iezt noch in manchen Reichen zu Kirchenmusiken gebraucht wird.

Appassionato.

J. A. n. d. D. U. mit Leidenschaft, oder denienigen Seelengefühlen angemessen vor-

ge-

getragen, die selbige Melodie einzuflößen bestimmt ist.

Ardīto.

J. A. n. d. D. U. kühn, beherzt.

Ariōso.

J. A. n. d. D. U. arienmäßig, wie eine Arie, und zwar mehrentheils, wie eine langsame, rührende Arie.

Arpeggio.

J. A. arrpēdſcho. U. nach Harfen = Art, d. h. also, daß man die Töne eines Zusammenklanges oder Accords nicht auf Einmal zugleich, sondern nur kurz und schnell hinter einander hören läßt. Längere Passagen in Noten die arpeggirend ausgeführet werden sollen, heissen Arpeggiaturen.

Assāi.

J. A. n. d. D. nur hinten das a und i. nicht auf einmal, noch in einer Silbe, sondern in 2 Silben, oder hinter einander ausgesprochen. U. sehr. Z. B. largo assai sehr gedehnt, allegro assai, sehr hurtig.

Au.

F. A. eben so, wie wir die Ausrufung, O! aussprechen, doch keine Dehnung auf demselben, sondern etwas kurz. U. zum. Z. B. au Rondeau U. züm Rondö; dies steht mehrentheils am Schlusse irgend eines Rondeau = oder vielmehr Mineur = Satzes, und besiehlt, an derjenigen Stelle, wo man dies liefet, wiederum vom Anfange des Rondos (bis etwa zum Zeichen (·)) mit Spielen anzufängen.

Audace.

J. A. audādscheh. U. so viel als ardito.

Avec.

F. A. aweck. U. mit. Z. B. avec l'accompagnement d'un Violon A. Aweck lackompannjemäng düng Wiolöug. (beyläufig immer, daß alle solche g = Buchstaben an den Enden der Silben und Wörter, wie eben hier in mang, düng und long, durchaus nicht hart, noch wie ein gelindes k, sondern so weich ausgesprochen werden müssen, wie wir das g im Worte; Dinge auszusprechen gewohnt sind.) U. mit Begleitung einer Violin.

B.

Ballēt. F.

Ballētto J. Ein Tanz der Theater=Akteurs oder Schauspieler. B. Mehrentheils rasch und hebend.

Bāllo.

J. Zeigt ebenfalls eine Tanzmusik an.

Bāsse, F.

Bāsso J. Einige leiten dieses Wort aus dem Griechischen (von βασις) her, andre vom italiänischen basso, tief. Es passen beyde Ableitungen, weil beyde bezeugen, daß der Baß die tiefste Stimme in der ganzen Musik, folglich deren Basis oder unterst Grundlage sey. Basse de Viole F. A. Bāsse de Wiole U. Die Viol di Gambe. Basse de Violon F. A. Bāsse de Violōng. Eine große Baßgeige. Basse double F. A. Bāsse Dūhwel. U. der doppel= oder größte Violen, Basse de Hautbois, ingleichen Basse de chor morne F. A. Bāsse de Höwua; ingl. Baße de korrmörrne. U. Sind Beynahmen des Fagotts. Basso concertante J. A. Bāsso kondschertänteh. Ein Beynahme des Generalbasses, weil lezterer ein musicalisches Stük mehrentheils vom

vom Anfang bis zum Ende begleitet. Baſſet, ein kleiner Baß: Baſſetto Corno ſ. Corno Baſſetto.

Baſſon.

F. A. Baſsöng. Iſt das bekandte Blas=Instrument. Es wird nach Baßnoten geſpielt, vertritt auch da, wo lauter Blasinſtrumente ſpielen, die Stelle des Violoncells.

Bebung.

Eine durch das Zeichen ⌒ .... angezeigte Spielmanier, welche befiehlt, daß während eines kurzen oder längern Augenbliks Stärke und Schwäche auf einem und eben demſelben Tone geſchwind hinter einander abwechſeln ſollen.

Bergerie.

F. A. Berſcherihe (das lezte h kaum zu hören) U. Ein Schäferſtükgen, vornehmlich zum Tanz.

Bis.

L. A. biß. U. zweymal.

Bizarria.

J. A. n. d. D. U. Ein Einfall aus dem Stegreif, ſ. Fantaſie.

Bombārd.

J. A. n. d. D. U. eine Schalmey, auch ein Pommer genannt, bombardino eine kleine Schallmey.

Bourlesque.

F. A. Burrlēſske U. Eine lustige Schnurre; Drolliges Allegro.

Bourré.

F. A. Burrēh. Eine Art musicalischer Compositionen, sie werden mehr langsam, als lustig gespielt.

Boutade.

F. A. Butāhde. Ist mit Bizarria eins.

Brillant.

F. A. Brilljāng. U. glänzend. Prächtig ins Gefühl fallend.

Brillanto.

J. A. Brilljānto. U. mit brillant einerley. V. lebhaft mit kurz abgesezten (artikulirten) und gleichsam gaukelnden Strichen, gar nicht schleppend, noch gedehnt oder schmeichelnd.

C.

Cadence.

F. A. Kadängse. Im Italiänischen Cadenza A. n. d. D. Also nennt man diejenige Zierlichkeit im Spielen, da der, welcher die Hauptstimme spielt, am Schlusse seines Stückes, oder auch sonst an einem schiklichen Einschnitte desselben, von derjenigen ihm aufstossenden Note an, die im Basse, (welcher ihn bey diesem Stücke begleitet) die vorlezte im ganzen Stücke ist, eine durch mannigfaltige Töne (ohne sich an Tact oder abgemessenes Zeitmaaß zu binden) fortlaufende Notenreihe hören läßt, sodann aber gleich nach Abspielung dieser Notenreihe (welches eben die Cadence ist, während deren die andern Instrumente schweigen) im Stücke selbst, unter Begleitung der übrigen Instrumente wiederum fortfährt, und selbiges zu Stande bringt. Ueber gedachter Note mit welcher der Virtuos die Cadenz anfängt, steht gemeiniglich (damit er sie gleich ohne Nachsuchen ansichtig werde) das Zeichen: 𝄐 auch die andern (begleitenden) Stimmen finden dieses Zeichen auf der rechten Note und halten,

laut dieses Ruhezeichens, so lange an, bis die Cadenz vorbey ist, worauf sie wieder einfallen und fortbegleiten. —

Cahier.

F. A. Kahiēh (doch das ie nicht in einer einzigen Silbe, sondern eins nach dem andern ausgesprochen, und den Nachdruck aufs e gelegt) U. Ein Heft, oder eine gewisse Anzahl beschriebener oder gedrukter Bogen, die zusammen in des Publici Hände zu kommen bestimmt sind. Im Plurali Cahiers. A. kahiēhs.

Calāndo.

J. A. n. d. D. U. abnehmend, herabsteigend, so viel wie decrescendo.

Canarie.

F. A. Kanarīhe (das h kaum zu hören). Eine absonderliche Art von Compositionen. V. munter, und recht geschwind.

Cānon.

Bedeutet ein zwey- oder mehr-stimmiges Musik-Stük, darinnen eine Parthie oder Stimme nach der andern eintrift u. denselben Satz, oder das nehmliche Thema höher oder tiefer hören läßt, und beständig wiederholt, dergestalt daß ein

ein solcher Gesang, aus sich selbst, nie zum Ende kommen kann, sondern so lang fortgehet, als man es will.

Canone a mente.

J. A. Kanohne a mēnteh. Ist wenn der Componist eines Stückes nur Eine Stimme desselben aufs Papier hinschreibt und den Spielern der andern Stimmen überläßt, nach Anleitung dieser einzigen ausgeschriebenen Stimme u. nach Grundsätzen der Harmonie ihr Accompagnement aus dem Kopfe darzu zu spielen.

Canōne apērto.

J. A. n. d. D. U. ist ienem entgegen gesetzt und heißt so viel, daß der Canon auf alle Stimmen ausgeschrieben, folglich nicht aus einer einzigen zu spielen nöthig ist.

Canōne al sospīro,

J. A. n. d. D. Ein Canon, dessen Stimmen eine nach der andern, immer um eine Viertelpause später anfangen.

Canōne finīto.

J. A. n. d. D. Wenn das Stük einen Schluß hat, der ein Canon ist.

Canōne infinīto.

J. A. n. d. vorigen U. immerwährender Canon. Zufolge dem, was ich oben (s. Canon) sagte, ist ieder Canon, seiner Art nach, einer ewig dauernden Fortspielung fähig. Rousseau giebt hievon folgende Erklärung. *) Um eine solche immerwährende Art von Fuge, dergleichen ein Canon ist, aufzuführen, fängt der Sänger (oder Spieler) der ersten Stimme allein an, und singt das ganze Stük bis zum Ende ab; dann wiederholt er es ohnverweilt und so wie er in dieser Wiederhohlung bis zum Ende des ersten Satzes (in welchem das Thema oder der Hauptgedanke, der durchs ganze Stük herrscht zu liegen pflegt,) gekommen ist, fällt alsobald die zweyte Stimme drein, und läßt den ganzen ersten Saz von vorn an hören, indeß die erste Stimme, ohne sich an die 2te zu kehren, im zweyten Satze des Stückes fortfährt; nach eben diesem Verhältnisse fallen die übrigen Stimmen nach und nach ebenfals ein und zwar iede, so bald ihr nächster Vorgänger gedachten ersten Saz zu Ende gebracht hat. Indem nun solchergestalt unaufhörlich von vorn ange-

*) Im 9ten Bande seiner Werke, der ein Dictionnaire de Musique enthält, p. 100.

gesungen wird, kommt man natürlicherweise niemalen an ein Ende, das allen Stimmen gemein wäre und so kann der Canon nicht anders, als infinito (nicht aufhörend) seyn.

Cantabile.

I. A. Kantābileh U. sangbar, wie ein Gesang, folglich sanft und gefällig, mehr langsam als geschwind.

Canto.

I. A. Kānnto. U. die Singstimme; und zwar wird eigentlich blos der Discant also genannt. Canto ripieno eine nur zur Ausfüllung dienende und nur bisweilen einfallende Discantstimme. Plural. Canti.

Canzone.

I. A. Kanzōneh. U. Eine Melodie, welche ohne Text abgesungen wird.

Canzonetta.

I. A. Kanzonētta. U. Ein Liedgen. Man schreibt auch Cansonetta.

Capricio.

I. A. Kaprīdscho. U. heißt eben so viel als eine Fantasie. Diminutivum (Verkleinerungswort)

wort) davon ist Capriciëtto U. Eine kleine, oder kurze Fantasie oder Caprice. (Caprice F. A. Kaprihle.)

Cassatio.

J. A. Kasßätio. U. Eine (einstweilige) Abdankung, oder Entlassung der Musik; eine Anzahl Stücke zur Aufführung einer Abend-Musik, als wormit man die Musik für dasmal abdankt, um dann schlafen zu gehen.

Cembalo.

J. A. Dschëmbalo. U. Der Concert-Flügel, oder auch das Fortepiano.

Chaconne.

F. A. Schakönne. Eine Art französischer Tanz- und Lieder-Melodien. B. in der Geschwindigkeit einer Tanz-Menuett.

Chalumeau.

F. A. Schalümöh. U. eine Schalmey.

Chor.

Dieses Wort hat in der Musik zweyerley Bedeutung, denn es zeigt 1) den Plaz in der Kirche, oder in sonst einem großen Gebäude an, woselbst eine große Musik aufgeführt wird, 2) denjenigen

ienigen Theil eines musicalischen Stüks, wo sich alle Stimmen in Eins vereinigen, und von da an zusammen gehn. Ital. Chōro, Plur. Chōri, Fraz. Choeur. A. Cöhr.

Cimbal.

J. A. Dschimbāl U. Das Hackebret. Falsch wird auch das Clavier so benannt.

Ciaconne.

F. A. Siakōnne. s. Chaconne.

Cinque.

J. A. Dschīnkweh U. fünf. Auch im Französischen, heißt cinque eben das A. Sänk.

Cinquieme.

F. A. Sēnkkiēhme. U. der (Wenn le davor steht) oder die (wenn la stehet) fünfte.

Cioe.

J. A. Dschōeh (o und e nicht in Eins, sondern nach einander und zwar das e etwas länger gesprochen) U. nehmlich.

Ciſtre.

F. A. Sisster. U. Die Zither.

Claquebois.

F. A. Klakebuäh (das u kaum zu hören) ist das unter den Nahmen Strohfiedel bekannte Instrument.

Clarinette.

F. Ein bekanntes Blasinstrument. Im Plurali Clarinēttes welches End = s aber im Sprechen wenig gehört wird.

Clarīno.

J. A. n. d. D. U. die Trompete Plur. Clarini. franz. Clairōn A. Klärong. Jezt wird dieses Wort auch wohl zur Bezeichnung der Clarinette gebraucht.

Clavecin.

F. A. Klawesēng. U. das Klavier.

Clavicembalo.

J. A. Klawidschēmbalo. U. heißt eben das, was Cembalo heißt.

Clavier = Auszug.

Heißt wenn mehrere Notenstimmen in wenige Notenlinien also zusammen gezogen worden sind, daß man sie auf dem Clavier, als ein vor

sich selbst bestehendes harmonisches Ganzes, vortragen kann.

Coda.

J. A. Kohda. U. der Schwanz. Man findet das Wort in einigen Musicalien z. B. in Rondeaux (A. Rongtöh, das g kaum zu hören) zwischen den Notenzeilen, es zeigt an, daß die diesem Worte nachstehenden Noten als der Schwanz, oder als das Ende des ganzen Stückes betrachtet werden sollen, und daß mit ihnen die ganze Sache endlich zu beschliessen ist, ob wohl sonst oftmals in dergleichen Stücken, um des ungleichen da Capo und Fine-Zeichens (𝄐) willen, weit vom Ende der Notenschrift aufzuhören gewöhnlich ist.

Col.

J. A. n. d. D. U. mit. z. B. col accompagnamēnto da due Violini, mit Begleitung zweyer Violinen. Ferner col ărco, mit dem Bogen, (wenn nehmlich zuvor pizzicato vorgefallen ist uud lezteres wiederum aufhören soll).

Colleziōne.

J. A. n. d. D. U. Sammlung. Steht manchmal auf den Titelblättern gesammelter und so

so herausgegebener Musicalien. Im Franz. heißt es Collection A. Kollexiõng.

Coloratūren.

So nennt man überhaupt allerley Zierarten und Manieren, z. B. Triller, Schleiffer Mordenten, Doppelschläge u. a. m. Es werden aber auch absonderlich dieienigen kurzen harmonischen Zwischen-Gänge, die zwischen den Strophen eines Chorals angebracht zu werden pflegen, mit dem Nahmen Coloraturen belegt.

Come.

J. A. Kõmeh U. eben wie, z. B. come sōpra, gerade wie oben (in der Notenstimme).

Commodamēnte.

J. A. n. d. D. U. Gemächlich, mit geruhiger Langsamkeit.

Cōmmodo.

ingleichen

Commodētto.

J. heißen eben so viel als Commodamente, nur drükt Comodetto, als das Verkleinerungswörtgen (Diminutivum), etwas weniger, als die beyden ersten aus, und muß daher durch: etwas

was geruhig, oder, einigermaßen gemächlich, übersetzet, auch solchem zu Folge ausgeführet werden.

Compōsto.

Im Foeminino (wenn von einem Dinge weiblichen Geschlechts die Rede ist) Compōsta, im Plur. Composti. J. A. n. d. D. U. komponirt, oder in Musik gesezt. Im Franz. heißt es Composé A. Kongposēh, im Foeminin. Composée im Plur. Composès A. Kongposēh in Foemin. composées.

Con.

J. A. n. d. D. U. heißt so viel als col; nehmlich mit. Z. B.

Con affetto J. A. konnaffētto U. Mit Ausdruk des Gefühls, oder der Leidenschaft, wie Affettuoso.

Con Afflizione J. A. kon afflitziōneh. U. mit Traurigkeit, folglich mit einem langsamen, beweglichen und niedergeschlagnen Vortrage.

Con allegrēzza J. A. n. d. D. U. mit Munterkeit. V wie Allegro,

Con brīo. J. A. n. d. D. U. mit Stolz, mit stolzem, edlen Vortrage.

Con espressióne J. A. kon espressiöneh U. mit Ausdruk. V. man soll den Affect, oder dieienigen Gefühle, die die Gänge des also überschriebenen Stückes hervorbringen sollen, gehörig zu erwecken und zu unterhalten wissen.

Con diligenza J. A. kon dilischēnza U. mit sorgsamen Fleiße.

Con discrezione J. A. kon diskreziöneh. U. mit Bedacht, und Genauigkeit im Vortrage.

Con dolzezza. J. A. kon Doldschezza. U. mit Süßigkeit, d. h. mit einem gefälligen, schmeichelhaften Vortrage.

Con fuōco. J. A. n. d. D. U. mit Feuer d. h. recht lebhaft.

Con gran vivezza. J. A. kon grann wiwēzza. Mit großer Lebhaftigkeit, mit vielem Feuer.

Con grāvita J. A. n. d. D. U. mit Würde, ist fast so viel, als maestoso.

Con grāzia J. A. n. d. D. U. mit Anmuth oder Lieblichkeit. Man schreibt auch con gratia J. A. konn gratia, welches eben das heisset.

Con gūsto J. A. n. d. D. U. mit Geschmak, d. h. mit wohl ausgedrukter Empfindung des Schönen, das im Stücke angebracht ward.

Con

Con mōto. J. A. n. d. D. U. mit Bewegung. D. h. mit gänzlicher Entfernung von aller Schläfrigkeit.

Con osservanza J. A. kon osserwānza U. mit Aufmerksamkeit und bedächtlichem studiertem Vortrage.

Con sordīno J. A. n. d. D. U. mit dem Dämpfer, con sordini, mit Dämpfern, d. h. mit lauter gedämpften Instrumenten.

Con spīrito J. A. n. d. D. *) U. mit Geist, mit Verstand.

Con tenerēzza J. A. n. d. D. U. mit Zärtlichkeit, mit zärtlich sanften Vortrag.

Con variate repetitione J. A. kon wariätheh repetiziōneh U. mit veränderter Wiederholung, d. h. da das Haupt Thema eines musicalischen Stückes zu verschiedenen malen in unterschiedlich gesetzten Notengängen zu hören ist.

Con variazione, Plur. c. variazioni, J. A. kon wariaziōneh U. mit Veränderungen in der Ausführung, eben wie das vorige.

Con

*) Und zwar muß man im Italiänischen iedes sp, so wie bey uns unsre niedersächsischen Landsleute thun aussprechen und nicht wie in Obersachsen geschieht, als wäre es: schp geschrieben.

Con zelo J. A. kon zēhlo. U. mit Eifer, so daß der Spieler hören läßt, er greiffe sich gebührend an.

Continuo.

J. A. n. d. D. U. anhaltend, beständig fortgehend. Man trift dieses Wort gemeiniglich als ein Beywort des Wortes Baſſo an, und da heißt denn Baſſo continuo so viel, als der General-Baß und wird dem Ripienbaſſe, der nicht durchs ganze Stük, wie der Generalbaß beständig anhält, sondern nur, einzeln hineinfallend, begleitet, gerade entgegen gesezt.

Contra-Baſs.

Heißt so viel, als die allertiefſten Töne des Basses. Ferner der größte- oder Contra-Violon.

Contra-Punkt.

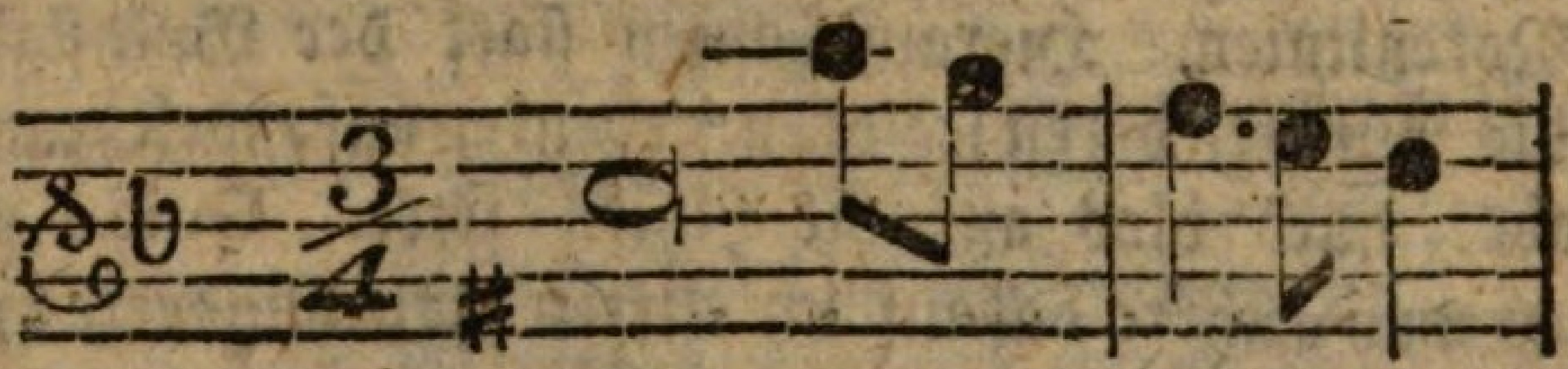
Dieses Wort begreift 1) die Idee einer gewissen eignen Wissenschaft in sich. Es ist nehmlich die Wissenschaft des Contrapuncts die Kunst, zu einem gegebenen einstimmigen Choralgesang noch eine oder mehrere (harmonisch begleitende) Stimmen auszuarbeiten. Die Vorfahren nehmlich, vom eilften christlichen Jahrhundert an, sezten, wenn sie Noten niederschreiben, oder eine Haupt-

stimme

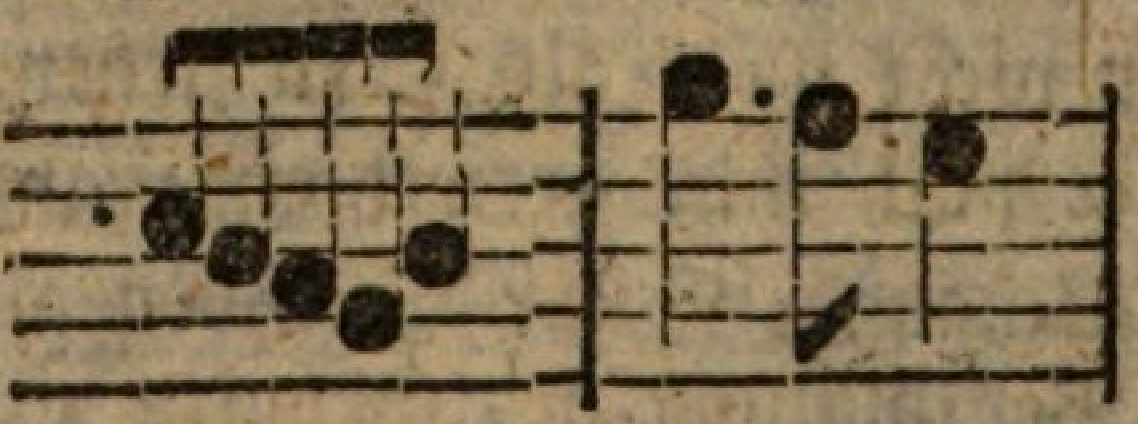
stimme aufs Papier bringen wollten, die Notenköpfe (denn Schwänze waren an ihren Noten noch nicht) anfangs blos auf die Notenlinien, nachmals auch zwischen leztere; ihre Notenköpfe hatten erst *) das Aussehen bloßer Punkte; und folglich brachten sie ihre einstimmigen Melodien in Gestalt von lauter Puncten zu Papier; wollten sie nun auch Begleitung darzu haben, so sezten sie diesen Puncten gerade gegen über (contra heißt gegen über) andre Puncte, welche die Gänge, die die begleitende Stimme nehmen sollte, anzeigten und welche entweder auf höhern oder tiefern Linien,

*) Ganz im Anfange sezte man, wenn man eine Composition zu Papier bringen wollte, die Buchstaben, (von c bis h wie des Stückes Gänge es mit sich brachten) selbst auf (keineswegs aber zwischen) die Notenlinien. Hierauf kamen statt der Buchstaben die Puncte, deren ich oben gedenke, auf; welche man aber auch blos auf die Linien sezte. Guido von Arezzo führte darauf im eilften Jahrhunderte nach Christo die Sitte ein, die Notenpuncte nicht blos auf sondern auch zwischen die Linien zu setzen, und der leztern nicht mehr als 5. zu ziehen. Zwey hundert Jahre nach ihm gerieth ein Franzose (Jean de Murs A Schangde Mühr) auf den glüklichen Einfall, zur Bestimmung des Gehalts oder der Währung der Noten, Striche mit verschiedentlich gestalteten Schwänzen an die Notenpuncte zu hängen.

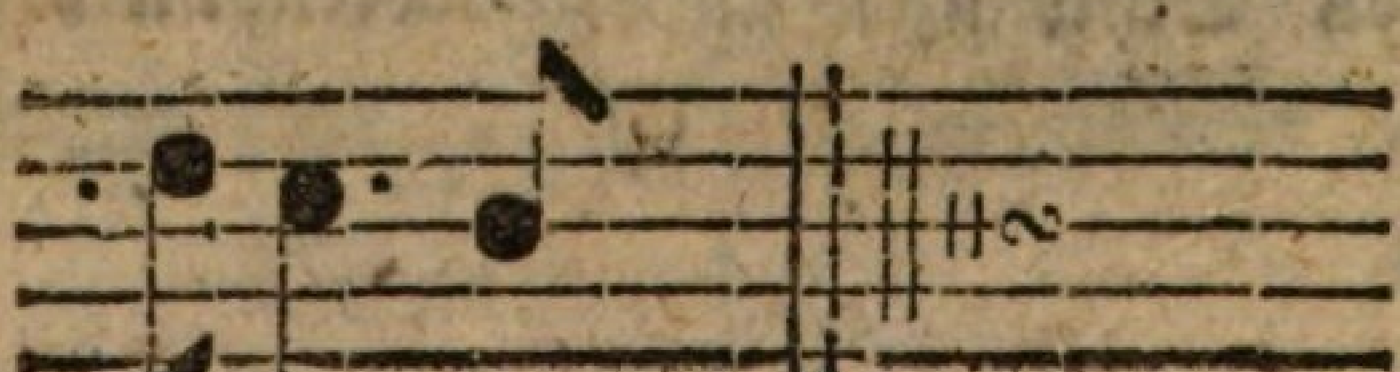
Linien, als die erste einstimmige Melodie, standen; so entstand billig der Nahme Contrapunct, dessen Wissenschaft aniezt die Sezkunst genannt wird. Durch selbige lernt man den Gang mehrerer Stimmen mit oder gegen einander also ordnen, daß eine richtige und gefällige Harmonie draus entspringt. 2) Zeigt das Wort Contrapunct noch gemeiniglich dieienige Notenstellung an, da dasienige Pünctgen, welches man sonst dicht nach denienigen Noten, welche noch um die Hälfte ihres, (ihnen an und vor sich selbst eigenthümlichen) Währungsgehalts verlängert werden sollen, nicht gleich nach diesen Noten gesetzet, sondern in den folgenden Tact, der sich dann mit diesem Puncte anfängt, hinaus geschoben wird. Im folgenden Exempel:



a



a



siehet

siehet man den Contrapunct zweymal, nehmlich wo die Buchstaben *a* übergeschrieben sind, man bemerkt daselbst so fort, daß wenn die dritte Note des zweyten Tactes drey Achtel gelten solte, (welches doch die Absicht des Componisten nach den Gängen, die er ins Stük bringen wolte, erheischt) selbiger 2te Tact allzu voll werden und Ein Achtel zu viel in sich fassen würde, maßen er dann sieben Achtel enthielte, da doch der $\frac{3}{4}$tel Tact nur 6 Achtel erlaubet. Man schiebt in dieser Rüksicht den Verlängrungspunct in den folgenden Tact, zu dessen Vollmachung er angewendet wird, wie denn der dritte und fünfte Tact ihren Noten nach keineswegs voll seyn würden, wenn der Punct nicht hinzugekommen und mit zu rechnen wäre. In der Ausführung oder im Spielen macht diese Notenstellung weiter keine absonderliche Schwierigkeit, denn die Eintheilung der Notenwährung ist auch hier noch völlig dieselbe und der Tactstrich, der allein diesen Contrapunct zu einer auffallenden Besonderheit macht, ist ja im Spielen ein bloßes Nichts und darf die Melodie nie zerschneiden.

Contredance.

F. A. Kongtredängse. Eine Art englischer, sehr geschwinder National-Tänze, oder Tanzmelodien.

lodien. Man leitet diesen Nahmen von dem englischen Worte Country dance (A. Käuntridënns) her, welches einen Provinzialtanz*) anzeigt.

Cor.

F. A. Köhr. U. das Waldhorn Plur. Cors. Zuweilen sezt man auch noch de Chasse (A. de schaß) welches: der Jagd, heißt, und dann heißt Cor de Chasse wörtlich übersezt: Horn der Jagd, oder Horn, das beym Jagen geblasen werden kan.

Corno.

J. A. Körrno. Plur. Corni. U. das Waldhorn. — Es geht nach Violin-Noten. — Corno Bassëtto, ist ein neuerfundenes und iezt gewöhnlicher werdendes Blasinstrument, auf Deutsch Baßetthorn. Bis izt sind die Bassetthörner wenigstens die vollkommen guten und recht rein abgestimmten, noch selten genug und man arbeitet noch an ihrer Vervollkommung. Das Bassethorn gleicht dem Mundstücke nach, einer Clarinette vollkommen, das übrige, oder das Rohr des In-

*) So ist z. B. unser Schwäbisches ein deutscher Provincialtanz, weil Schwaben eine deutsche Provinz ist.

Instruments geht halb gerade herab, halb völlig wagrecht, also daß es einen Winkel bildet und wie ein Winkelmaaß gestaltet ist. Das unterste oder der Trichter ist nicht von Holz, sondern wie an einem Waldhorne von Meßing. Das Instrument hat 6 Klappen und den Tönen, oder dem Tonsprengel nach, ziemlich einerley Umfang mit dem Fagott, welcher leztere iedoch von starken Spielern merklich höher geblasen werden kan. Cornetto ein kleines Horn, manchmal bedeutet es auch den Zinken, den sonst manche Cornet a Bouquin F. A. Kornētta Buckäng nennen.

Corno di Caccia.

J. A. Korrno di Kättscha. U. das: di Caccia heißt aufs Haar so viel, als oben das Französische: de Chasse.

Cosakisch.

Eine Art von Tänzen, die etwas wildes, einigermaßen rohes an sich hat und deren Ursprung man bey den Cosaken, einer unter pohlnischer und rußischer Regierung stehenden Nation, suchet.

Courante.

F. A. Kurrängde. Plur. Courantes. Eine Art französischer Tänze. B. man muß sie

nicht ganz so geschwind, als eine Tanzmenuett spielen.

Crescendo.

J. A. Kresdschēndo U. wachsend oder zunehmend. Man findet dieses Wort oftmals zwischen den Notenzeilen, es bedeutet, daß die darauf nächstfolgenden Noten an der Stärke, mit welcher man sie vorträgt, wachsen oder zunehmen sollen, man muß sich da folglich immer mehr vom piano entfernen und dem forte nähern. Im Schreiben kürzt man dies Wort mehrentheils ab, und schreibt blos cr. Crescendo poco a poco heißt, allmählich und gleichsam ganz von fern zunehmend. Soll die zunehmende Stärke oder Lautheit der Töne am allermerklichsten werden, so schreibt man crescendo il forte J. A. Kresdschēndo il förteh. U. stark wachsend, oder mächtig zunehmend, welches dann so gut ist, als wenn fort stünde, nur daß es zunehmend und nicht gleich vom ersten Tone an stark klingt.

D.

Da Capo.

J. A. n. d. D. U. Vom Anfang an, oder wieder von vorn. Wenn also im Spielen die

No-

Notenschrift ans Ende ist, soll man wiederum von ihren Anfange anheben und am Schlusse der ersten Clause, oder auch früher beym Zeichen 𝄐 aufhören. Minuetto da Capo zeigt an, daß nach Abspielung ihres Trio's die Menuett wieder von vorn angehen soll.

Da.

J. U. von, z. B. dā Benda von Herrn Benda componirt, da Chiesa von oder vor die Kirche. z. B. sonateh da Chiesa A. Sonātch da Kiehsa. Sonaten zur Kirchenmusik.

Dal.

J. A. n. d. D. U. von dem. Z. B. dal Signoro Stamitz von dem Herrn Stamitz componirt.

Dal segno, siehe al segno. Dal segno al 𝄐 heißt, vom Zeichen 𝄋 bis zum Zeichen 𝄐

Dance.

F. A. Dānngse (das End=E. kaum ein wenig zu hören, welches ein vor allemal bey allen

End-E's, die nicht den Strich des Tons oder Nachdruks (—) über sich haben, erinnere. U. Ein Tanz, eine Tanzmelodie.

De.

F. A. auch hier muß das End-E, (da ich keinen Nachdruk drauf legte) kaum gehört werden. U. von. Z. B. Maitre de la Chapelle. F. A. Mēhter de la Schapēll. Meister der Capelle d. h. Capellmeister, avec l'accomp. de deux violons mit Begleitung von 2 Violinon.

Decimo.

J. A. Dēdſchimo. U. der Zehnde. Z. B. ſonata decima, Duetto decimo.

Decreſcendo.

J. A. dēkresſdſchēndo. U. abnehmend. Iſt gerade das Gegentheil von Creſcendo; man muß ſich da immer mehr vom Forte entfernen, und dem piano nähern. Im Schreiben kürzt man es gemeiniglich durch decr. ab.

Dedicāto.

J. A. n. d. D. U. gewidmet, dedicirt, zugeeignet im Foeminino dedicāta, im Plurali dedicati. Z. B. ſei ſoli dedicati, al ſua Maeſta il Re di Pruſſia. J. A. n. d. D. U. Sechs Solo's

lo's Seiner Majestät dem Könige von Preußen unterthänigst zugeeignet. im Franz. heißt es dedié, A. Dedieh, im Plur. dediés.

Del.

J. A. n. d. D. U. des. Z. B. Del Signoro U. des Herrn, Plur. degli A. dēlli, derer; z. B. degli Signori derer Herren.

Deux.

F. A. Töhs. U. Zwey.

Di.

J. U. von z. B. di Benda, von Benda.

Dieci.

J. A. Diedschi U. Zehn.

Dīlettānt,

J. kommt her von dilettāre, ergötzen, und heißt so viel als ein Liebhaber irgend einer schönen Kunst. Z. B. einer der die Musik, blos aus Liebhaberey, sich an ihr zu ergötzen, keineswegs aber um dadurch seinen Lebens-Unterhalt zu gewinnen (denn lezteres ist die Sache des Musikers von Profeßion) lernt und treibt.

Diminuēndo.

J. A. n. d. D. U. abnehmend ist mit decresc. völlig eins.

Direckteur.

F. A. Direcktēhr. U. Vorsteher Anführer, z. B. Direckteur de la Chapelle, Director der Musiccapelle. Im Italiänischen heißt es Direttore A. Direttöreh.

Diskant.

S. Canto. Die Italiäner nennen ihn auch soprano, d. h. der höchste (Gesang) die Franzosen nennen ihn: le dessus A. le dessüh, U. der Höchste.

Dissonānz.

Ein Mißklang, ein Aufeinanderfolgen solcher Töne, welcher keine Harmonie zusammen bilden, sondern dem Gehör widrig auffallen.

Divertimēnto.

J. A. Diwertimēnto. U. Vergnügung. Steht oft auf den Titelblättern der heutigen Musicalien, weil ia leztere zu der Zuhörer Vergnügen dienen sollen. Plural. Divertimenti. — Zuweilen steht da Cāmera J. A. n. d. D. U. vors

Zim-

Zimmer, oder vor die Cammermusik, d. h. vor Spieler, welche eine feine Musik aufführen wollen, zu welcher nur wenige (höchstens 5 Spieler) erforderlich sind. Divertimento da Cembalo heißt eine (vergnügende) Musik fürs Clavier componirt.

Divertissement.

F. A. Diwertissemäng, heißt gerade so viel, als das vorhertige.

Dix.

F. A. Dihs. U. Zehn. Dixieme F. A. Dihsiëhm. U. der, (oder, wenn la davor steht, die) Zehnde.

Doi.

J. besser braucht man due.

Dolce.

J. A. Döldscheh U. süß, lieblich. Dolcemente J. A. Doldschemënteh heißt völlig eben das.

Dolorōso.

J. A. n. d. D. U. betrübt, mit dem Gefühl der Traurigkeit.

Dop.

Doppelschlag.

Eine schnelle Tonfolge, die vom höhern Tone anfängt, durch den Hauptton durch und zum tiefern Tone geht, und im Hauptone schliesset. Man drükt ihn durch das Zeichen ∾ aus, prallender Doppelschlag (n͠), wenn man an den Doppelschlag noch vorn einen Pralltriller füget; verkehrter Doppelschlag fängt vom tiefern Tone an, geht durch den Hauptton zum höhern und schließt im Hauptone.

Dōppio.

J. A. n. d. D. U. Doppelt. Z. B. con Basso doppio mit doppeltem Baß, d. h. mit General= und Ripien=Baß.

Double.

F. A. Düwel- U. doppelt.

Douze.

F. A. Dühse. U. zwölf. douzieme A. Duhsiëhm der, (oder mit la die) zwölfte.

Due.

J. A. Düeh. U. zwey.

Dūo.

J. A. n. d. D. U. ein auf nicht mehr und nicht weniger, denn 2 Stimmen, componirtes Mu=

Musicale. (Der Baß inzwischen wird hierunter nicht mit gerechnet und kann bey einem Duo, noch über die beyden eigentlichen Stimmen, vorhanden seyn). Von Duo ist das Verkleinerungswörtgen Duëtto J. A. n. d. D. welches ein kleines Duo anzeigt.

E.

J. A. n. d. D. U. und.

Echo.

J. A. ëcko. wird auch von einigen ecco, ingleichen eco geschrieben U. der Nachhall. Man findet dieses Wort zuweilen auf einzelnen Stimmen (z. B. auf der 2ten Violinstimme) mancher Musicalien, deren Gänge so gesezt sind, daß gedachte Stimme der ersten oder Hauptstimme nachschlägt, oder harmonisch nachhallt, welches denn die Wirkung thut, als brächen sich die Gänge der Oberstimme an den Zimmerwänden, oder zwischen Felsen, und schallten so nach. Die Alten sezten viel dergleichen und es klang oft schreklich geziert. Hier aber liegt, indem ich dieses schreibe, ein Echo Andante sempre piano von Haydn vor mir, das dieser Echo Erfindung desto mehr Ehre macht.

Ed.

Ed.

J. A. n. d. D. U. und.

Entrāda.

J. A. n. d. D. U. Eingang. Dies Wort steht zuweilen über dem ersten Stük einer Musik-Parthie, anzuzeigen, daß gedachtes Stük der Anfang des Concerts und der Eingang ins Ganze seyn soll, so wie das Exordium der Eingang zu einer öffentlichen Rede ist. Der Vortrag der Entraden ist mehrentheils mehr langsam, als geschwind und sehr prächtig.

Entrée.

F. A. Angtrēhe. U. heißt gerade das, was Entrada heißt.

Et.

Heißt sowohl auf Französisch (A. äh.) als auch auf lateinisch und. In der Abkürzung pflegt man & zu schreiben.

F.

Fagōtto.

J. A. n. d. D. Ist das oben unter dem Nahmen Basson vorgekommene Blasinstrument.

Fagotto doppio, oder grande J. A. Facötto döppio, grändeh. U. der Qvart=Facott, oder gar der Contra=Fagott, welche Arten noch tiefer, als unser gewöhnlicher Baßon, gehen.

Fantasie.

F. A. Fangtasihe (h kaum zu hören). Eine unregelmäßige, seltsam zusammenhangende Folge musikalischer Töne und einigermaßen ausgebildeter Accorde, dergleichen z. B. das Präludiren der Spieler, bevor sie ein Stük zu spielen anfangen, ist.

Fermate.

J. A. Fermäteh. Also nennt man die Generalpause, welche nicht selten bald in der ohngefähren Mitte, bald gegen das Ende musikalischer Stücke verfällt und durch das Zeichen 𝄐 angedeutet wird. Bey derjenigen Note, über welcher man dieses Zeichen erblicket, ruhet die ganze Musik, ohngefär einen ganzen Tact lang, gänzlich. Zuweilen bringt während dieses Stillstandes die Haupt= oder Concertstimme eine Cadenz an, nach deren Beendigung die Generalpause erlischt und alle Spieler gleich wieder gemeinschaftlich anheben.

Fin.

J. A. n. d. D. U. bis. Z. B. da Capo fin al 𝄐 U. vom Anfang zu wiederholen, bis aufs Schluß = Zeichen.

Finale.

J. A. Fināleh U. Schluß = oder leztes Stük

Fine.

J. A. Fineh U. Ende, Schluß. Im Franz. heißt es fin. (A. Fang) — Zuweilen schrieben sie auch finis (A. fihnifs) da lezteres aber lateinisch, so schikt es sich nicht zum musicalischen Kunstworte, weil leztere billig nur aus der italiänischen oder französischen Sprache genommen worden sind.

Flageolet.

F. A. Flāschollētt. Wird von Unkundigen fälschlich Flaschinett genannt. der italiänische Nahme ist flauto piccolo, woher das deutsche Pickelflöte gekommen ist. Auf den Geigenarten heißen das Flaschinet = Töne, welche man dadurch hervorbringt, daß man eine Saite, auf welche man diesen oder jenen Finger nicht, wie sonst gewöhnlich fest und derb, sondern äusserst leise und die

Saite

Saite kaum berührend gesezt hat, mit dem Bogen streichet.

Flauto.

J. A. n. d. D. U. die Flöte im Plural. Flauti, Flöten. Man findet zuweilen zwischen den Notenzeilen die Buchstaben. p. e. Flaut. Dieses heißt: piāno et flautando. J. A. n. d. D. U. leise und flötend, oder so gespielt, als bliese es eine Flöte, oder Flaschinett.

Flauto traverso.

J. A. flauto trawērso. U. die Flöte, Flöte traversiere. Plur. Flauti traversi. Sie geht nach Violin - Noten.

Flauto pīccolo.

S. Flageolet. Geht nach Baß - Noten, A. n. d. D.

Flute.

F. A. Flüth. Die Flöte. Plural. *Flutes*, Flöten. Flute traversiere F. A. Flüth trawersiēhr, s. flauto traverso Plur. Flutes traversieres, (Die beyden End - s sind in der Aussprache, wenn zumal kein Vocal, sondern ein Consonant das nächst folgende Wort anfängt, kaum ein wenig zu hören)

Flute douce.

F. A. Flüth - tühs. Auch Flute a bec A. Flüth a beck genannt. Sind kleine Flötgen mit 7. Löchern und noch einem Loche auf der Hinterseite. Sie gehen nach Baß-Noten und, sind, weil ihr Ton, gegen die Travers-Flöte gerechnet, nur schlecht ist, fast gar nicht im Gebrauch.

Folie d'Espagne.

F. A. Follihe despännje (das ih. im erstern Worte kaum zu hören) U. Eine spanische Schnurre, drolliges Ding. Ist eine Art simpler und doch gewissermaßen ernsthafter Tanzmelodien, welche aber iezt aus der Mode gekommen sind.

Forlane.

F. A. *Forrlähne.* Eine gewisse Art von *italiänischen*, lustigen Tanzmelodien.

Fondamēnto.

J. A. n. d. D. U. der Grund, die Grundstimme. Ist ein Beynahme des Basses, weil er die untersten, tiefsten Töne der ganzen Musik hat.

Forte.

J. A. Förteh. U. stark, d. h. man soll die Noten, unter welchen dies Wort geschrieben steht, lauter

lauter hören lassen. Gemeiniglich kürzt man dies Wörtgen im Schreiben ab und sezt ein bloßes F. oder For.

Fortissime.

J. A. Fortissimeh U. aufs lauteste oder stärkste. In der Abkürzung oder Abbreviatur sezt man Fortiss. oder auch ein doppelt f. (ff.) — Zu wünschen wäre äusserst, daß alle welche Noten schreiben mit der größten Genauigkeit darauf bedacht wären, das f. oder ff. (eben so auch das unten vorkommende piano) ganz accurat unter keine andre, als dieienige Note zu schreiben, die die erste seyn soll, welche man lauter (oder, beym piano, schwächer) als die Vorhergegangenen hören zu lassen hat: Gemeinlich aber denken sie, wenn sie solches nur höchstens in den rechten Tact schreiben, es sey nun gleich unter dieses Tactes erste, oder lezte Note, so hätten sie schon verthan. Diese Genauigkeit muß auch nicht allein bey der Oberstimme, sondern eben so wohl bey den begleitenden, Mittel- und Grund-Stimmen beobachtet werden, damit man nicht den Greuel erlebe bey einem Concert Diese schwach und die andern zur nehmlichen Zeit stark spielen zu hören, als thäten sie es einander zum Troz.

Forte piano.

J. A. Förtepiahno U. stark-schwach d. h. anfangs stark, hernach aber immer schwächer, wie decrescendo.

Fuge.

Ist eine Art von Musikalien, worinnen nach gewissen eignen Regeln der Harmonie und Modulation (unter diesen Regeln ist die immer gegenwärtige und durch alle Stimmen gehende Einförmigkeit der Melodie *) beynahe die erste und hauptsächlichste) ein gewähltes Thema (musikalischer Hauptgedanke, Hauptsaz) ausgeführt und immer nach und nach und zu wiederholten malen aus einer Stimme in die andre übergeführt wird. Der Nahme Fuge kommt vom lateinischen Worte: fuga her, dieses Wort bedeutet die Flucht; weil nun die (einförmige) Melodie der Fuge immer aus einer Stimme in die andre hin und her rückt, so scheint es bey diesem nach- und gegen einander-Spielen der einzelnen Stimmen, daß sie sich wechselsweis verfolgen oder Fliehen, welche Flucht die

*) Diese Einförmigkeit macht es auch, daß die besten Fugen doch nicht ins Ohr fallen, und blos den Kenner, nicht aber den unkundigen Zuhörer vergnügen können.

die Benennung erzeugt hat. Auf italiänisch heißt die Fuge Fughe A. Fühkeh. Auf französisch Fugue A. Fühk (das k ganz schwach und fast unhörbar ausgesprochen) Plur. Fughes, und Fugues.

Furie.

F. A. Fürih. Eine Art französischer Stücken, welche rasch und frech, doch nichts geschwinder, als eine zum Tanze gehende Menuett gespielt werden müssen.

Furiōso.

J. A. n. d. D. U. wüthend.

G.

Gavotte.

F. A. Gawött. Eine Art französischer Tanzmelodien. V. lustig und hebend, doch nichts geschwinder, als eine Tanzmenuett

Generalbaß.

Der General- oder allgemeine Baß eines musicalischen Stückes heißt deswegen so, weil er des leztern völlige Harmonie in sich begreift; denn die über den Noten solch eines Basses stehenden

Ziffern zeigen an, welche Töne zu gedachten überzifferten (bezifferten) Noten stimmen und welche folglich im Accompagnement mit gehöret werden sollen; die linke Hand schlägt bey der Ausführung die (bezifferten) Baßnoten selbst und die rechte Hand greift zugleicher Zeit das, durch die Ziffern vorgeschriebene, Accompagnement. Es ist demnach die Würkung des Generalbasses zweyfach 1) läßt er den accompagnirenden Baß selbst hören (welches die Noten sind, über denen die Zahlen stehen 2) Unterhält er das Gehör beständig (durch die, laut der Ziffern, mit darzu gegriffenen mehrern Tönen) in dem Gefühle der Tonart, aus welcher ein iedesmaliges Stük gehet, so daß die Modulation *) durch die Ausführung der übergesezten Ziffern bestimmt oder vest gesezt und vernehmlich gemacht wird. Man schreibt die Erfindung dieser Art das Akkompagnement durch Ziffern auszudrücken einen Italiäner, Nahmens Ludovico Viadana zu, der im Jahr 1605 darauf gekommen.

Gene-

*) Die Modulation ist dieienige Kunst die Harmonie und den Gesang eines Stückes aus dem Haupttone durch andere Tonarten, vermittelst schiklicher Ausweichungen durchzuführen.

Generalpause.

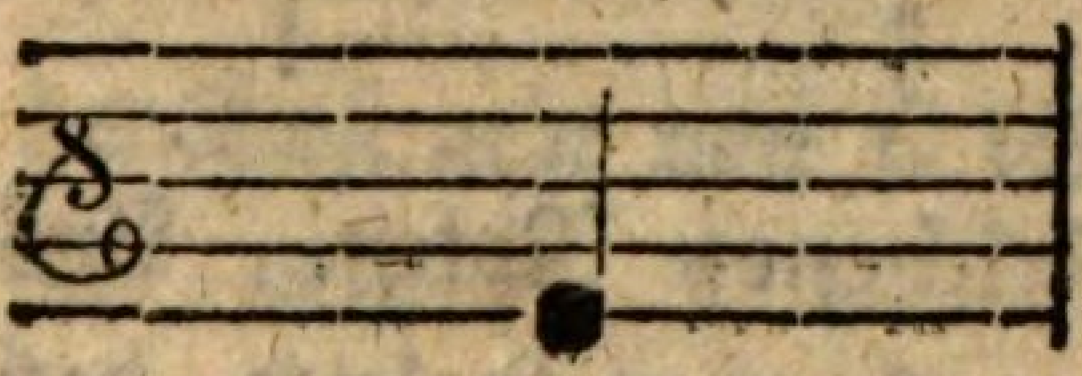
Siehe Fermate.

Generōso.

J. A. Dschenerōso. U. edel, großmüthig.

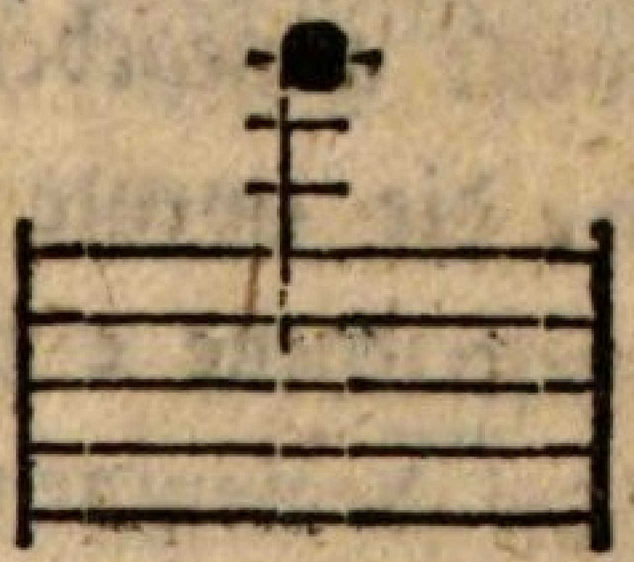
Gestrichen.

Weil einerley Notenbuchstabe oder Notennahme in mehrern Octaven vorfällt und man daher, wenn einer z. B. die Note c nennt, nicht wissen kann, ob er:

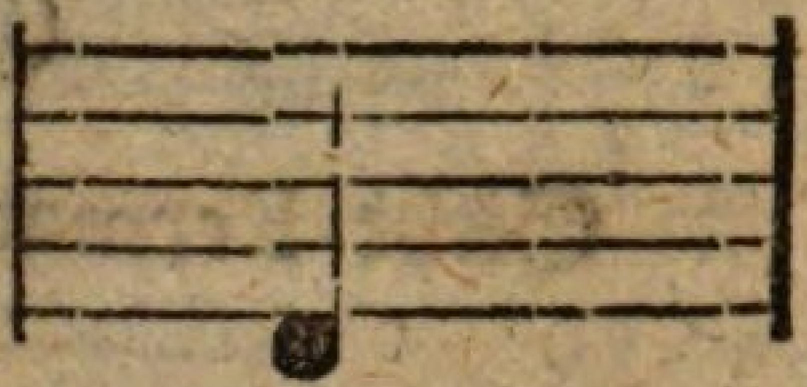


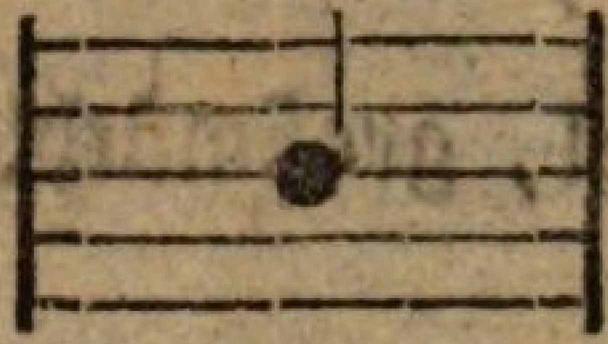
oder

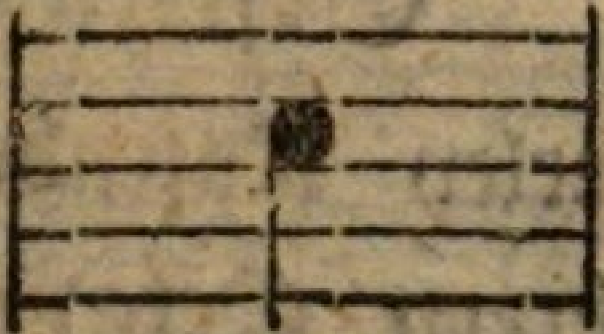
oder gar

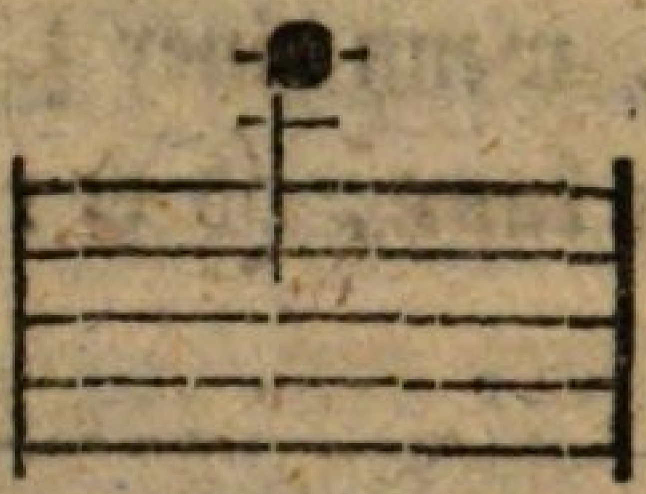


meyne, weil iede von diesen dreyen c heißt, so pflegt man nach den Strichen oder Linien (aus welchen die Notensystems oder Notenzeilen bestehen) zu rechnen und dann durch Vorsetzung der Zahlen 1. 2. und 3. und des Wörtgens: gestrichen, den Unterschied gleichbenannter Noten vestzusetzen. Nach

Flöte zu rechnen, so sind von 

bis , alle Noten eingestrichen

(einmal gestrichen.)  ist die erste

unter den Zweygestrichenen;  die

erste unter den dreygestrichenen Noten. Aus dieser Eintheilung nun begreift man sogleich, daß von den oben Exempelweise angegebenen drey c-Noten, die erste das ein- die zweyte das zwey- und die dritte das dreygestrichene c heißen muß. Zwischen den tiefsten Tone desjenigen Sängers, der am aller tiefsten singen kann und zwischen dem höchsten Tone desjenigen Sängers, dessen Stimme am allerhöchsten hinaus reicht, liegen 4 vollkommene Octaven. Die tiefste wird die große genannt, dann folgt die ungestrichene, worauf die ein- und auf diese die 2 gestrichene folgt. Was leztere, als die höchste, übersteiget, wird 3 bis 4 mal gestrichen genannt, und was rükwärts

wärts die tiefste oder große Octav übersteigt, heißt Contra Octave.

dreymal gestrichne sind	$\overline{\overline{\overline{c}}}$.	$\overline{\overline{\overline{d}}}$.	$\overline{\overline{\overline{e}}}$.	$\overline{\overline{\overline{f}}}$.	$\overline{\overline{\overline{g}}}$.		
zwey = = =	$\overline{\overline{c}}$.	$\overline{\overline{d}}$.	$\overline{\overline{e}}$.	$\overline{\overline{f}}$.	$\overline{\overline{g}}$.	$\overline{\overline{a}}$.	$\overline{\overline{h}}$.
ein = = =	$\overline{c}$.	$\overline{d}$.	$\overline{e}$.	$\overline{f}$.	$\overline{g}$.	$\overline{a}$.	$\overline{h}$.
ungestrichne =	c.	d.	e.	f.	g.	a.	h.
große oder tiefste Octave.	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.
Contra=Töne	F.	G.	A.	H.			

der Baß geht von C bis $\overline{c}$ folglich durch 2 Octaven.

= Tenor vom ungestrichnen, c bis etwa $\overline{g}$.

= Alt = = f. = = $\overline{\overline{c}}$

= Disc. = $\overline{c}$ bis zum $\overline{\overline{\overline{c}}}$.

Diese Abmessung ist die richtige, wobey sich doch inzwischen oft ereignet, daß sowol außerordentliche Sänger, als auch ausserordentliche Spieler dieses oder ienen Instruments, den, außerdem gewöhnlichen, so eben angegebenen, engern ämbitus oder Tonsprengel ihres Basses, Tenors, Alts oder Discants noch um einen, oder etliche Töne zu übersteigen vermögend sind.

Giochachini.

J. A. Dschohkackini. U. Der Mannsnahme: Joachim. So hieß z. B. der seel. Qvanz.

Gique.

F. A. Schihke. Im Italiänischen Giga A. Dschihka. So heißt eine gewisse Art in französischen Geschmacke gesezter Stücken B. geschwind und so lebhaft, als eine Tanzmenuett.

Giuseppe.

J. A. Dschuseppeh. U. Der Mannsnahme Joseph. Man trift ihn zuweilen auf Titelblättern der Musicalien; So führet ihn z. B. der berühmte Haydn.

Glissicato.

J. A. n. d. D. U. sanft schleifend, ein Ton aus dem andern hervorgleitend.

Grave.

J. A. Gräweh. U. ernsthaft. B. sehr langsam, wie bey generoso.

Graziōso.

J. A. n. d. D. U. lieblich, anmuthig.

Gui.

Guitarre.

F. A. Kithärr, eine Cither. Man schreibts auch guiterre, ital. Chitarra, oder Chitarrone. A. Kitärra, Kitarrōneh.

Guive.

F. A. Schwihwe. Eine Art musicalischer Compositionen.

Gustoso.

J. A. Gustōhso. Heißt so viel als con gusto.

H.

Harmōnica.

Ein von dem berühmten Americaner, Franklin neu erfundnes, gewissermaßen Clavier-ähnliches Instrument, auf welchen aber die Töne nicht durch Berührung gestimmter Saiten hervorgebracht werden. Es besteht der Hauptsache nach aus lauter an einander gefügten gläsernen Glocken (doch ohne Klöppel) von diesen Glocken sind die, welche die Baßtöne hervorbringen, die größten und stärksten, sie werden aber, ie mehr es nach dem Discant zu geht, immer kleiner und subtiler. Diese Glocken werden insgesammt dadurch zum

Klingen gebracht, daß man sie (nachdem sie zuvor mit Rosenwasser überfeuchtet worden) mit den Fingerspitzen befühlt oder gleichsam kitzelt. Der Ton ist ungemein rührend und gefallend, er ahmt die menschliche Stimme ungemein getreu nach, doch schikt sich das ganze Instrument lediglich zu langsamen und mehr traurig- als lustigen Stücken. Man erfindet iezt auch Harmoniken mit Tastatur.

Harpe.

F. A. Härp. U. die Harfe. Plur. Harpes.

Harpeggio.

S. Arpeggio A. arpēdscho.

Hautbois.

F. A. Hobbuā (das u nicht sehr zu hören) ist das Blasinstrument Oboe.

Hautbois d'amour.

F. A. Hobbuā Damühr ist eine absonderliche Art schwachklingender Oboe.

Hautboiste.

F. A. Hobboïste. U. Einer, der die Oboe bläst, und weil leztere bey der Soldatenmusik das Hauptsächlichste ausmacht, so werden izt alle unter

unter den Truppen, in Regiments-Uniform dienende Musiker, Oboisten (nach gemeiner, schlechter Aussprache Howisten) genannt. Plur. Hautboistes.

Huit.

F. A. Witt. U. die Zahl Acht. huitieme A. Wittiēhm der Achte oder (mit la) die Achte.

J.

Innocentemente.

J. A. Innodſchentemēnteh U. unschuldig, naïv. V. nicht sehr studiert, noch mit vielen Zierlichkeiten verbrämt, sondern gefällig und langsam.

Intermēzzo.

J. A. n. d. D. U. ein (musicalisches) Zwischenspiel. So nennt man gewisse kleine, italiänische Opermusiken, welche zwischen den Acten (Aufzůgen) großer Opern gespielt werden. In diesen Intermezzo-Operettgen habe gemeiniglich nur zwey oder drey Acteurs (A. Acktēhrs, Comödianten, Schauspieler) zu thun und mehrentheils besteht die ganze Sache in Schnurren und Possen.

In-

Intrāda.

J. A. n. d. D. U. ist mit entrada völlig eins.

Isteſſo.

S. den Artikel le.

K.

Komma.

Ein Komma heißt der 9te Theil desjenigen Platzes, der zwischen einem ganzen Tone und dem nächst drauf folgenden ganzen Tone auf irgend einem Instrumente gedacht werden kann. Das Wort stammt aus dem Griechischen A. Kómma.

L.

La.

J. und F. A. kein besondrer Nachdruck aufs a. U. die z. B.

la prima Sonata J. } U. die erste Sonate.
la premiere Sonate F. }

Von la ist der französische Ablativus de la U. von der, z. B. Maitre de la Chapelle U. Meister von der Musikcapelle.

La-

Lagrimōſo.

J. A. u. d. D. U. weinerlich (man verzeihe mir den gemeinen Ausdruk!) zu Thränen rührend.

Lamentōſo.

J. A. u. d. D. U. wehklagend.

Languido.

J. A. Lāngwido. U. ſchmachtend, ſehnſuchtsvoll. franz. languiſſant. A. langwiſſāng.

Languente.

J. A. Langwēnteh U. heißt gerade ſo viel, als das Vorhergegangne.

Largo.

J. A. Lărko (das k ſehr weich, ſo wie diejenigen Deutſchen, die das g nicht als ein j ausſprechen, das zweyte g im Worte gegoren (von Gåhrung herkommend) hören laſſen, U. weit, breit oder gedehnt. V. langſam und mit ſchiklichen Manieren, wie ein Adagio, wol ausgeziert. Largo aſſai, oder Largo di molto geht åuſſerſt langſam und nichts geſchwinder, als das Adagio aſſai.

Largetto.

J. A. Lardschētto U. ein wenig gedehnt. B. nicht so langsam als Largo, sondern im Zeitmaaß eines Andante.

Largo ma non trōppo.

J. A. n. Obigen. U. gedehnt, aber nicht zu sehr. B. ist mit Largetto eins.

Lārgo un pōco.

J. A. n. d. D. U. ein wenig gedehnt. B. ebenfalls wie Largetto.

Le.

F. A. Das e ein wenig hören lassen, doch nicht so sehr, als stünde: leh. U. Der. Folgt auf le ein Wort, das mit einem Vocal anfängt, so läßt man das e in le weg, und sezt davor ein Häkgen (Apostrōph) denn le und noch ein Vocal darauf würde übel klingen (z. B. le erreur, wo zwey e zusammen treffen, und wo man daher schreibt l'erreur A. lärröhr U. der Irrthum) Im Plur. sezt man noch ein s ans Ende und schreibt les A. lēh U. die, z. B. les Musiciens A. lēh Mühsissiēng. U. die Musici. Folgt auf les ein Vocal, so muß in les das s gehört werden, daher

her man z. B. in les autres, lähsöther (U. die andern) ausspricht.

Le.

J. heißt hier eben das, was es im Franz. heißt, hat auch eben die Aussprache. Das e wenn ein Vocal folget, wird auch hier, wie im Franz. weggelassen, z. B. in dem Kunstworte:

L'istesso tempo.

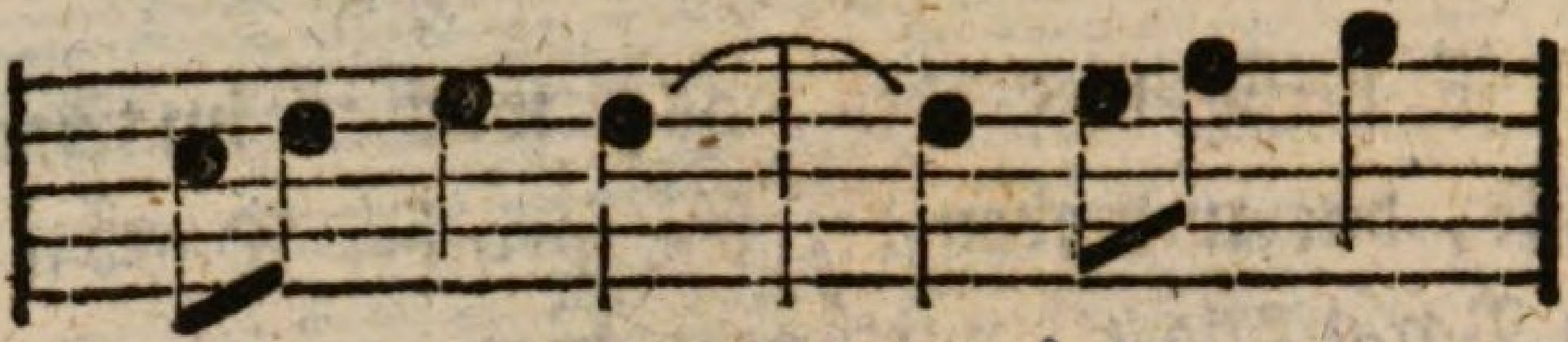
J. A. Listēsso tempo U. das nehmliche Zeitmaaß, welches nehmlich im vorigen Stücke oder vorigen Theile der Musik-Parthie herrschte, z. B. erst ein Allegro, dann wieder eins, so darf man nur, statt des 2ten mals, l'istesso tempo schreiben) wo man, wenn jene Regel nicht vorhanden wäre, le istesso tempo schreiben würde.

Legato.

J. A. Lekato*) U. gebunden, statt dieses Wortes wird auch oft das Zeichen ⌒ (Schleifungszeichen) gesezt, vornehmlich in dem Fall, wenn einerley Note die lezte Note eines gewissen Tactes u. die erste im nächstfolgenden Tacte ist, beyde

*) Das k muß nicht härter ausgesprochen werden, als wirs im deutschen Worte: gans aussprechen.

beyde aber nur einen und nicht zwey diverse Bogenstriche bekommen sollen, in welchem Falle man gedachtes Zeichen also setzet.



Lēnto.

J. A. n. d. D. U. langsam.

Ligatura.

J. A. Likatūra (das k wie bey legato oben errinnert ward) U. Bindung. Ist mit legato eins.

Liūto.

J. A. n. d. D. U. Die Laute.

Loure.

F. A. Lūhre. Eine Art französischer Tanzmelodien, welche langsam und mit Würde vorgetragen seyn wollen.

Lugubre.

J. A. Lugūbreh. U. Traurig.

Lusingāndo.

J. A. n. d. D. (Das g wie in legato) U. schmeichelnd, sanft.

M.

M.

Ma.

I. A. n. d. D. U. aber.

Maestōso.

I. A. ma - es (nicht maes) tōso U. majestätisch, ohngefähr wie man die Märsche vorzutragen pflegt.

Maestre.

I. A. a und e nicht in Eine Silbe, sondern in zweyen, nehmlich ma, ēs, treh. U. Meister, Anführer, Director.

Majōra.

I. A. n. d. D. (Parte A. Parteh U. der Theil, ist darneben zu verstehen) U. der erste oder obere Anfangs-Theil. Z. B. in Rondeaux und ähnlichen Stücken findet man, nachdem dasienige, was man als das Trio dieser Stücke (wenn selbige Menuetten rc. wären) betrachten könnte, was aber bey ihnen Minore heißt, gespielt worden ist, den Befehl: Majora da Capo; eben wie nach dem Menuetten-Trio die Menuett selbst wiederholt, und mit selbiger geschlossen wird.

Maitre.

F. A. Mähter. U. so viel als Maestre.

Mancāndo.

J. A. n. d. D. U. heißt so viel als diminuendo.

Mandolin.

Ein mit Drath-Saiten bezogenes Citherähnliches Instrument. Einige nennen es auch Mandōra. Es stellt eine kleine Pandūre oder Pandōra vor.

Marche.

F. A. Mārrsch. Eine Melodie, nach welcher die Soldaten fortgehen oder marschiren.

Massūrisch.

Eine Art pohlnischer, geschwinder Tanzmelodien.

Medēsimo.

J. A. n. d. D. Tempo medesimo heißt so viel als l' istesso tempo.

Menuett.

F. A. Mēnnüäh. Eine Menuett. Zuweilen liest man Menuett le Trio, da nun dieses wört-

wörtlich übersezt so viel heißt, als: Menuett das Trio „ Dieses aber keinen Sinn oder Verstand hat, so muß man bemerken, daß dieses lediglich bey denienigen Menuetten statt findet, bey welchen dieienige Stimme, auf welcher gedachte Worte stehen, im Trio zur Hauptstimme wird, welches sie, während der Menuett selbst, nicht, sondern nur begleitend, war.

Mēno.

J. A. n. d. D. U. weniger. Z. B. meno forte weniger stark, meno piano weniger leise, d. h. stärker.

Messa voce.

Auch messa di voce. J. A. mēssa diwödscheh. U. mit wohl abgemessener, wohl geordneter oder abgezirkelter Stimme, d. h. kluglich eingetheiltem Tone. Dieser Ausdruck pflegt blos bey langen Noten zu stehen, und zeigt an, daß leztere durch allmähliges Aufschwellen und Wiederabnahme des Tons, mit aufmerksamer Haltung ausgeführet werden müssen.

Messiāndro.

J. A. n. d. D. U. der (geehrteste) Herr.

Mesto.

J. A. n. d. D. U. traurig.

Mezzo.

J. A. n. d. D. U. halb, im foeminino, mezza. Man braucht dies Wort in vielen musicalischen Redensarten, z. B. mezzo allegro. U. halb (d. h. einigermaßen) lustig. Mezzo forte halb stark, also noch nicht so laut, als wenn forte stünde. Mezzo largo etwas gedehnt, ziemlich langsam. Mezzo manico mit halber Hand, d. h. auf der Violin mit einer, von der gewöhnlichen Fingereinsetzung abweichenden, Applicatur zur bequemen Abspielung der Passage, unter welche man iene Worte schrieb. Mezzo piano halb leise. Mezza voce mit halben Tone.

Minaccioso.

J. A. Minadschöso U. drohend.

Mineur.

F. A. Minöhr. Le der, ist dabey zu verstehen und dann heist le mineur in der Uebersetzung, der kleinere, nehmlich Theil, oder musicalische Saz. So wird z. B. das Lezte, oder die lezten beyden Sätze mancher englischen Tänze und Quadrillen, Mineur genannt, und dieser Mi-

neur

neur ist gedachten Tänzen ohngefähr eben das, was der Menuett oder der Polonoise ihr Trio ist. im Italiänischen heißt es Minore A. Minōreh. Auch in Rondeaux trift man diesen Ausdruck an und er ist da dem erstern oder vordern Theile des Rondeaux (welchen ersten Theil man Majora nennt) gerade entgegen gesezt.

Minuētto.

J. A. n. d. D. U. Eine Menuett

Mittelstimmen.

Sind dieienigen, welche bey. Aufführung einer Musik die Melodie nicht führen, sondern nur begleiten, und den Umfang der gesammten Stückes Harmonie mit ausdrücken helfen.

Moderāto.

J. A. n. d. D. U. gemäßigt, B. man muß das vor dem Worte moderato stehende Wort, (z. B. Allegro) nicht zu viel gelten lassen, und um des Beysatzes: gemäßigt willen diesem vorstehenden Worte von seiner Kraft, die es sonst, wenn moderato nicht nachstehet, besizt, etwas abziehen; deshalben ist Allegro moderato nicht so geschwind auszuführen, als Allegro.

Mōlto.

J. A. n. d. D. U. viel, ſehr; zu weilen wird auch di molto geſezt. Z. B. Allegro di molto U. ſehr geſchwind.

Monſeigneur.

F. A. Mōngſennjöhr. Mein gnädigſter Herr. Z. B. dedié a Monſeigneur le Prince Hereditaire de Baade etc. A. dediēh a Mongſennjöhr le Prängs heredittähr de Bāhde U. dem Herrn Erbprinzen von Baaden gewidmet.

Monſieur.

F. A. Moſsjöh. U. Mein Herr. Dieſer Titel wird heut zu Tage einem jeden gegeben, der vorige aber (Monſeigneur) gebührt blos durchlauchtigen, oder regierendenden Perſonen.

Monſignore.

J. A. Mongſinnjōreh. U. heißt aufs Haar ſo viel, als Monſeigneur im Franzöſiſchen heißt.

Mordent.

(Bezeichnet durch ~) iſt eine geſchwind vorgetragene Bewegung zweyer Töne, von welchen der andre tiefer iſt, als der Hauptton.

Morēndo.

J. A. n. d. D. U. sterbend. B. wie Smorzando.

Mourki.

F. A. Mürrki. Eine eigne Art von Composition, mit lebhaften drolligen Vortrag.

Musette.

F. A. Müsētt. Eine absonderliche Art französischer Stücken, die einen mehr langsam, als geschwinden Vortrag haben.

Musicien.

F. A. Müssissiäng. U. Ein Musiker. Plur. Musiciens. — Musicien de la Chambre (A. de la schängber das g kaum zu hören.) U. Kammermusikus eines großen Herrn.

Musicus.

Lat. A. Muhsikus. — Genitiv. des Musici, Dat. dem Musico, Acc. den Musicum, Voc. o Musiker, Abl. von dem Musico. *)

*) Ich fügte die völlige Declination dieses Wortes deswegen bey, weil ausserdem mancher Unkundige lächerlich und falsch spricht; so rief mir ohnlängst ein

N.

Neuf.

F. A. Nöff. U. neune, neufieme A. Nöffiähm der (mit le) die (mit la) neunte.

Non.

J. A. n. d. D. U. nicht. Z. B. non troppo nicht zu sehr.

Nōno.

J. A. n. d. D. U. der 9te, nona die 9te.

Nottūr-

ein recht ehrbarer Stadtmusikus, als er auf mein Zimmer trat und mich über einem ansehnlichen Vorrathe von Saiten antraf, hastig zu: Bewahre Gott! siehts doch bey Ihnen aus, wie bey einem Stadt-Musici (Musico wolte er sagen.) In solchen Fällen, wo der Unkundige so falsch zu decliniren und dadurch anstößig zu werden befürchten muß, darf er nur den Nominativus, den man sonst eigentlich blos zum Artikel der oder ein sezt, auch zu den übrigen Casibus setzen, welches in deutscher Rede erlaubt ist; iener hätte deshalben recht gut zu mir sagen können: wie bey einem Stadtmusikus.

Notturno.

J. A. n. d. D. U. Ein nächtliches Stück, Musik zu einer Serenate oder Ständchen.

Nouveau.

F. A. Nuwöh. U. neu. — nouvelle (Plur. nouvelles) A. nuwell heißt eben das, wird aber blos zu dem Artikel la, so wie nouveau blos zum männlichen Artikel (le) gesezt.

Nuovo.

J. A. nuōwa. U. neu. Im Foeminino (d. h. neben Wörter, die weiblichen Geschlechts sind.)

O.

J. A. n. d. D. U. oder. O sia ingleichen Overo sia. J. A. Osia, owēhrosia. U. oder auch.

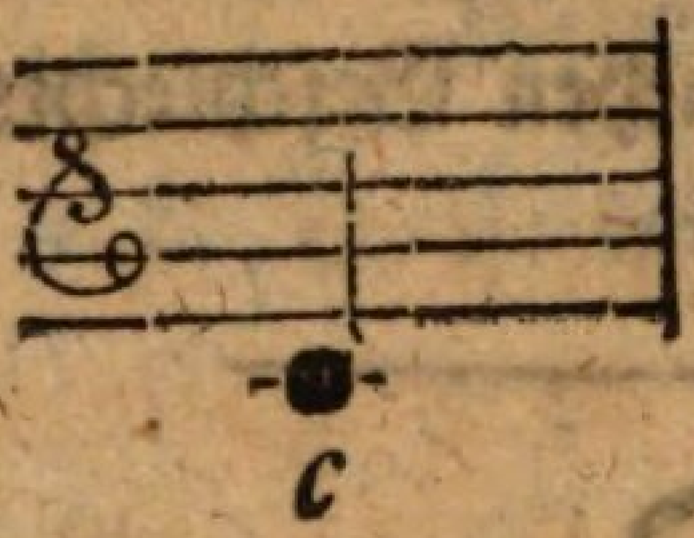
Obligato.

J. A. Owlikādo, (das k wie das g in legato) im Foeminino obligata U. gebunden, nehmlich an das Stück, das aufgeführet werden soll, gebunden, als dessen Melodie also gesezt ist, daß wenn die Stimme, über welcher das Wort obligato stehet, fehlte, das ganze Concert nicht aufgeführt

geführt werden könnte, weil die obligate Stimme an manchen Stellen zur Hauptstimme wird, d. h. es auf sich nimmt, die Hauptgänge der Melodie, wenigstens einige Tacte hindurch, zu führen.

Oboe.

J. A. O und e nicht in einer Silbe sondern in zweyen nehmlich O - bö - eh. Das bekanndte Blasinstrument. Es geht nach Violinnoten, und hat völlig Flöten = Tonleiter, nur daß die Oboe in der Tiefe zum ersten Tone nach stehenden:



hat, worgegen die Flöte allererst bey dem nächst drauf folgenden (d) anfängt. — Oboist, der die Oboe bläst. Oboe primo, erste Oboe.

Oeuvre.

F. A. öhwer. U. Werk, Sammlung. Man findet dies Wort zuweilen auf den Titelblättern im Druck erschienener Musicalien, z. B. Oeuvre A. Oēhwer premiēh. U. erste Lieferung.

Ogni.

J. A. ōnnjih. U. alle.

Ope-

Opera.

J. A. ōhpera. Eine Oper. Sie unterscheidet sich von der Operette (F. A. ōhperett u. kleine Oper) dadurch, daß in der Oper alles gesungen wird, im Singspiele oder Operette hingegen, wird von den Schauspielen vieles gesprochen, und blos eingemischte einzelne Arien, ingleichen Schluß- und Rundgesänge gesungen.

Oratorium.

Lat. A. Oratōhrium. Eine Art von Kirchenmusik, an hohen Feyertagen aufzuführen.

Organo.

J. A. ōrıkano. u. die Orgel.

Orgue.

F. örrke (das k weich, und wenig hören lassen) heißt mit Organo einerley.

Orchester.

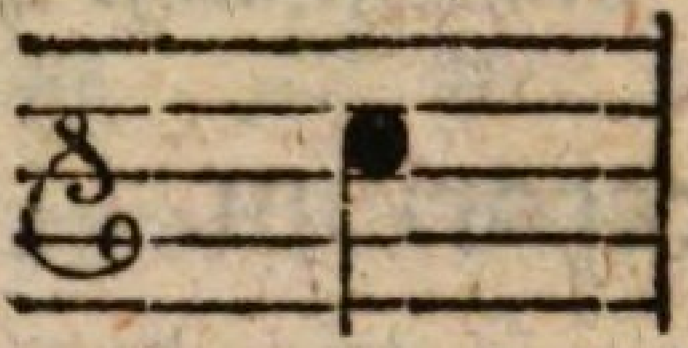
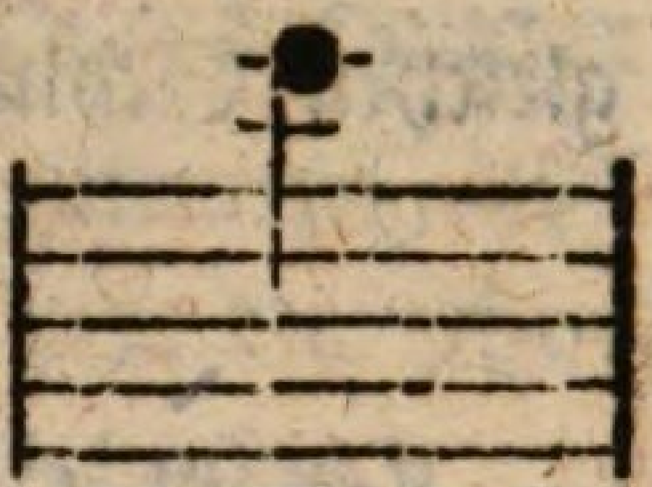
F. A. Orrschēster. So heißt derjenige Theil oder Platz in einem Concertsaale, an welchem die Musici sitzen oder stehen, und spielen. Sodann wird auch das Chor dieser Musiker selbsten zuweilen Orchester genannt, so sagt man z. B. ein herr-

liches

liches Orchester, wenn man eigentlich sagen will, herrliche Musici, die dieses Orchester besetzen.

Ottava.

J. A. Ottähwa U. die Octave oder der 8te Ton von demjenigen, den man gerade hat. Ottava alta die hohe Octave, d. h. acht Töne höher

z. B. von  ist 

die Ottava alta (A. Ottähwa ällta.) Der Ausdruk Ottava, wenn man ihn unter manchen Notenstellen liest, zeigt an, daß man im Spielen gedachter Stellen auch zugleich die iedesmal gleichheißenden Töne der höhern Octave mit anstreichen (oder auf dem Clavier mit greiffen) solle, welche doppelgriffige Stellen, vornehmlich auf Bogeninstrumenten, ungewöhnlicher und nicht selten von großer Schwierigkeit sind. Deshalben steht auch oft neben den Worten ottav. alt, der Beysaß a piacimento (J. A. a piadschimēnto. U. nach Gefallen, wenns beliebt) damit man sehe, daß diese Schwierigkeit von dem, der sie nicht auszuführen vermag, auch allenfalls, unbeschadet der Hauptmelodie, übergangen, folglich also ausgeführet werden könne, als stünde Ottava nicht unter

jenen

jenen Noten. Findet man in seiner Stimme z. B. folgendes unter die Noten geschrieben: Oboi a l'ottava so bedeutet es, daß dieselbe Notenpassage (A. Passähsche) die man da zu spielen vor sich hat, zu gleicher Zeit auch von den begleitenden Oboen, jedoch in der höhern Octave, gespielt werden soll.

Otto.

J. A. n. d. D. U. acht. Ottavo A. ottähwo U. der 8te, ottava die 8te.

Overo.

J. A. Owehro. U. oder. Z. B. Violino overo Oboe, d. h. Violine oder Oboe, beyde können die also bezeichnete Parthie abspielen, welches von beyden Instrumenten man gleich am ersten zur Hand haben kann.

Ouverture.

F. A. Uwertühre. U. Eröfnung, so viel wie Entrada.

P.

Pantalon.

A. Pänntalon. War eine sehr künstliche Art von Hackebreth, die von ihren Erfinder dem Gelehrten: Pantaleon Hebenstreit den Nahmen erhielt, mit selbigem aber wieder untergieng.

Par.

Par.

J. A. Parr. U. durch, von. z. B. composé par Stamitz in Musik gesezt von Stamitz.

Parte.

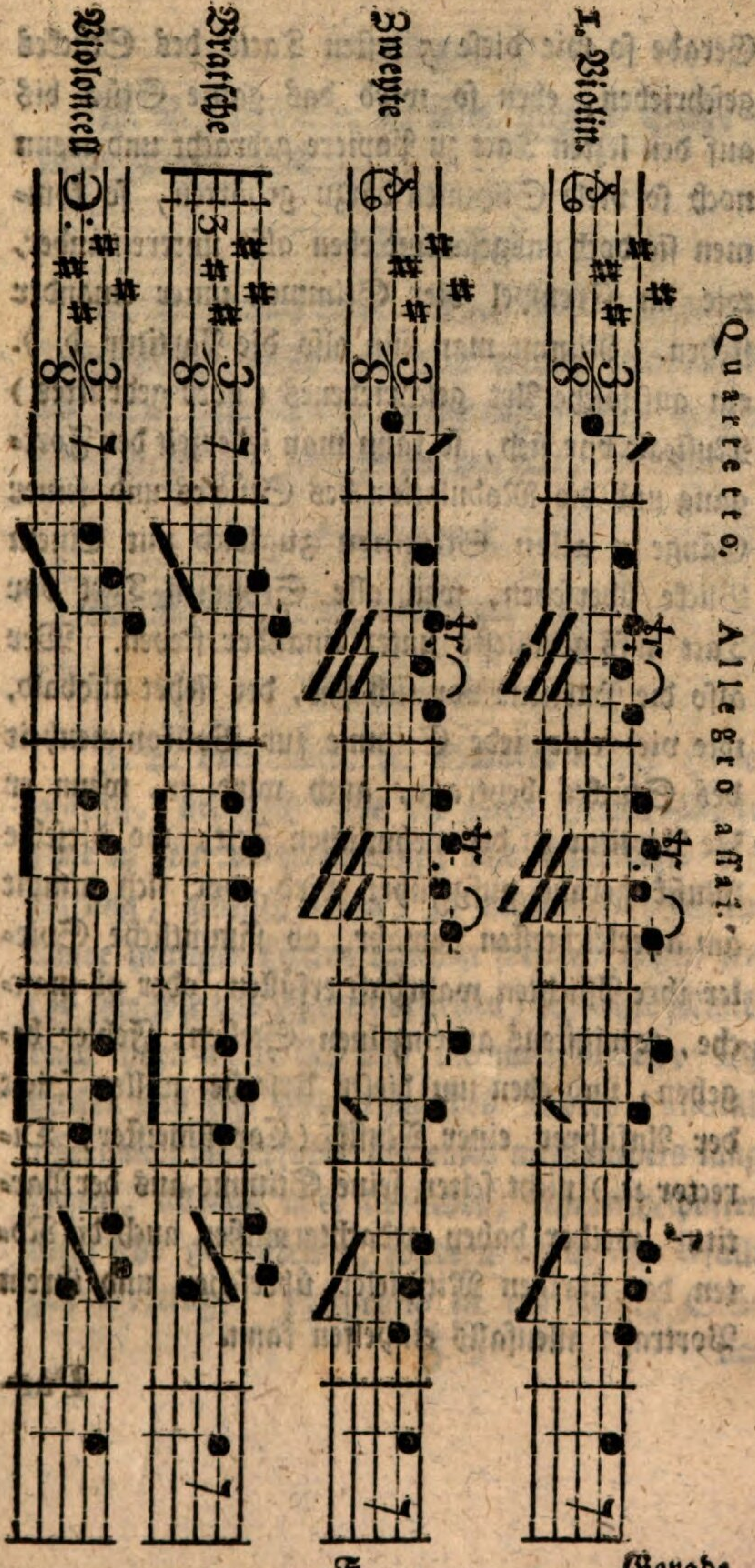
J. A. Pārteh U. Theil. z. B. volti la seconda parte. D. h. wende um, wo der 2te Theil steht.

Parthia.

J. A. Parthīa, im Französischen Partie A. Parrthī. Also nennt man zuweilen drey und mehrere von einerley Meister komponirte Musikstücken auf mehrere Stimmen konzertmäßig gesezt und unter einen auswendigen gemeinschaftlichen Titel vor sich bestehend. Oft braucht man auch das Wort Parthīe statt des Wortes Stimme (Notenstimme) und spricht z. B. in diesem Sinne: was wollen Sie heute vor eine Parthie spielen? Antwort: ich will die 2te Flöte blasen.

Partitur.

Hierunter versteht man diejenige Art Kompositionen nieder zu schreiben, da sämmtliche Notenstimmen eines Stückes nicht jede vor sich allein auf ihren eignen Bogen geschrieben werden, sondern alle Stimmen aufs nehmliche Blatt, eine unter die andre, nach nachstehendem Exempel:


Quartetto. Allegro assai.
1. Violin.
Zweyte
Bratsche
Violoncell

Gerade ſo wie dieſe 5 erſten Tacte des Stückes geſchrieben, eben ſo wird das ganze Stück bis auf den lezten Tact zu Papiere gebracht und wenn noch ſo viele Stimmen darzu gehörten, ſo kommen ſie doch insgeſammt eben alſo untereinander, wie im Exempel vier Stimmen unter einander ſtehen. Nimmt man nun alſo die Partitur d. h. ein auf ſolche Art geſchriebenes (oder gedruktes) Muſicale vor ſich, ſo kann man ieberzeit den Fortgang und die Modulation des Stückes und ſeiner Gänge in allen Stimmen zugleich mit Einem Blicke überſehen, weil alle Stimmen Tact vor Tact aufs genaueſte unter einander ſtehen. Wer alſo die Partitur vor ſich hat, der ſiehet alſobald, wie viel eine iede Stimme zur Vollkommenheit des Stückes beytrage, auch wird er, wenn er die Partitur zu der nehmlichen Zeit, wo dieſelbe Muſik gerade aufgeführt wird, vor ſich nimmt am allerleichteſten gewahr, ob ſämmtliche Spieler ihre Pflichten wahrhaft erfüllen, oder ob manche, wenigſtens an einzelnen Stellen, Fehler begehen, und eben um dieſer Urſache willen ſpielt der Anführer einer Muſik (Capellmeiſter, Director ꝛc.) nicht ſelten ſeine Stimme aus der Partitur, weil er dabey gedachtermaßen auch die Noten der übrigen Mitſpieler überſehen und ihrem Vortrage allenfalls einhelfen kann.

Pas-

Passage.

F. A. Passähsch. U. Eine einzelne Stelle in einem Musik = Stücke.

Passecaille.

F. A. Passekällje. Eine Art französischer Tanzmusiken, welche ein klein wenig geschwinder, als eine Tanzmenuett vorgetragen seyn wollen; Eben dieses gilt von derienigen Art, die man

Passepied.

F. A. Passepjēh, benennet.

Pastorale.

I. A. Pastoräleh. U. Schäfer = oder Hirten mäßig, nehmlich wie die alten Hirten = Völker (die in heiterm Ueberflusse, und schuldloser Aufklärung, glüklich lebten) zu musiciren pflegten; Unsre heutigen Hirten machen freylich gegen jene (so wie wir uns leztere vorstellen) schlechte Musik; nach ihnen wolle sich also niemand bilden; Wir denken uns bey Erblickung des Worts Pastorale überhaupt die Erforderniß eines meistentheis langsamen, allemal aber lieblichen, schmeichelhaften, nicht sehr gekünstelten, sondern natürlich = gefälligen Vortrags. Pastorello ist ein kleines Stück

von eben solcher Art, simpel und ungekünstelt, in geradem Tact.

Pathētico.

I. A. n. d. D. U. pathetisch, d. h. mit einer Art von Großthun, oder Majestät.

Per.

I. A. n. d. D. U. vor. Z. B. Solo per il flauto traverso Ein Solo vor die Flöte. Per le heißt eben so viel, folgt auf das le ein Vocal, so bleibt vom le das e weg (weil 2 Vocalen nebeneinander widrig auszusprechen sind) z. B. nicht per le organo, sondern per l'organo vor die Orgel, siehe eben diese Regel oben Artikel: le.

Perdēndo.

I. A. n. d. D. U. verlierend. Ist so viel, als diminuendo.

Pesante.

I. A. pesänteh. U. schwer von Gewicht. B. sehr langsam und mit Würde.

Phāntasie.

S. Fantasie.

Piacimento.

Ist beyläufig im Artik. Ottava erklärt worden.

Piā-

Piāno.

J. A. n. d. D. U. leise im Tone. Im Schreiben sezt man P. oder auch Pia. manche auch Po. — Piano assai U. sehr leise. Piano Forte ist das Gegentheil von dem oben erklärten Fortepiano, heißt folglich so viel, als mit zunehmender oder wachsender Lautheit und Stärke des Tons. Pianissime heißt äusserst leise, und wird in der Abkürzung pp. geschrieben.

Piece.

F. A. Piēss. U. Ein Stück, Musikstück. Plur. Pieces A. Piēsse.

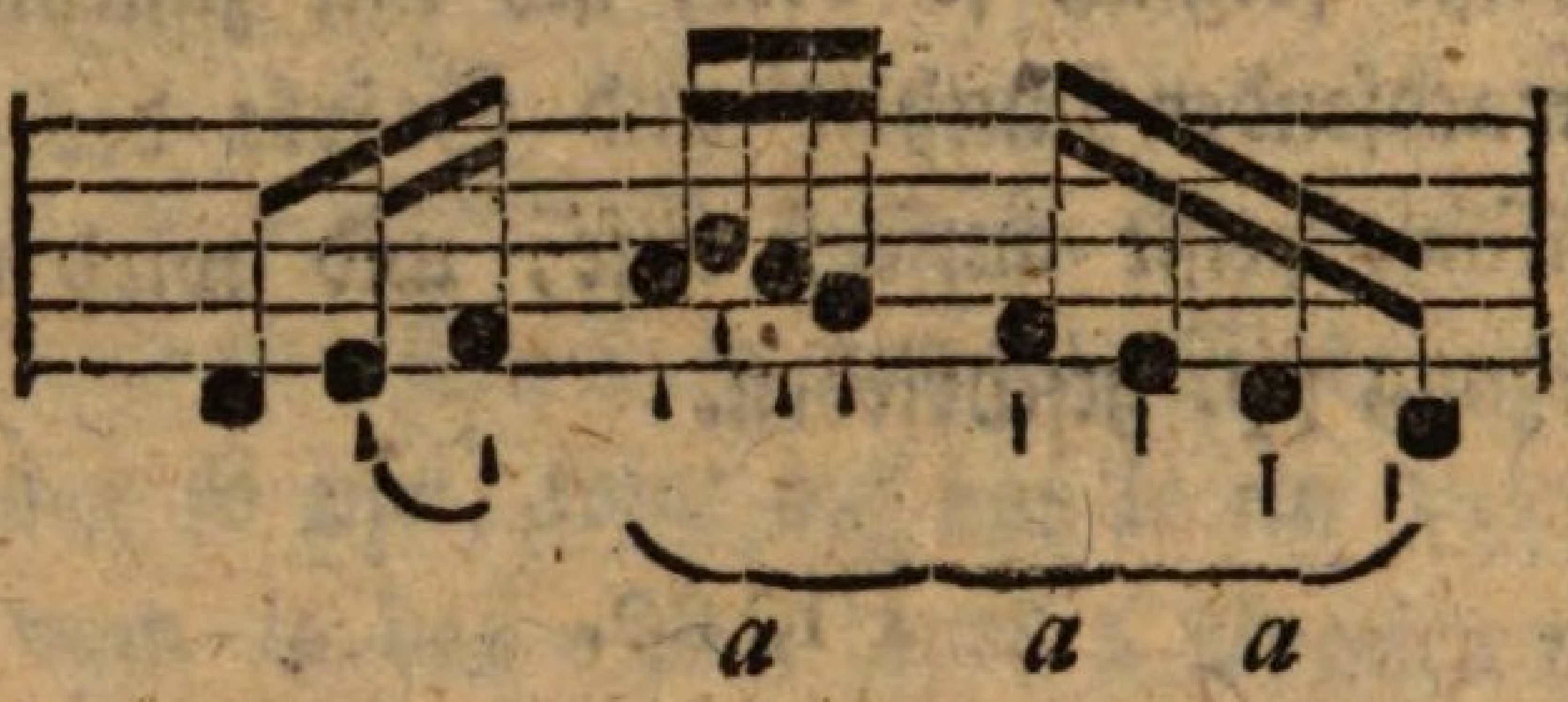
Pifferīno.

J. A. n. d. D. U. Die Queerpfeife Plur. Pifferini.

Piquer.

F. A. Pickēh. Gemeiniglich versteht man unter dem Piquiren (A. pickīhren) diese Vortragsart auf den Bogeninstrumenten, wenn eine zusammenhangende Reihe von Noten, vornehmlich von kurzen Noten, also heraus gebracht wird, daß man sie insgesammt im Aufstrich des Bogens, ohne ihn zu wechseln, sondern in lauter kurzen Rucken desselben, kurz weg folgen läßt. Das

Zeichen welches die Erforderlichkeit oder Nothwendigkeit des Piquirens anzeigt, besteht in den kleinen Pünctgen, die gleich über oder unter den Notenköpfen stehen, und mit einem gemeinschaftlichen Bogen (⌒) eingefaßt sind. Z. B.



Fehlt bey dieser Figur der mit *a* bezeichnete Bogen, so ists ein Zeichen, daß man nicht piquiren, sondern Staccato ausführen soll.

Piū.

J. A. n. d. D. U. mehr. Z. B. a piu Stromenti U. auf mehrere Instrumente componirt. Ferner piu forte U. mehr stark, d. h. stärker. Piu tōsto, mehr geschwind, d. h. geschwinder, als man bis zu diesem Worte gespielt hat. Piu viva. U. mehr lebhaft, d. h. muntrer als vorher. Piu adagio langsamer als vorher.

Pizzicato.

J. A. n. d. D. U. geknippen, da man nehmlich den Ton auf den Saiten nicht mit dem Bogen,

gen, sondern durch schnellen derselben mittelst des rechten Zeigefingers hervorbringt. Es muß sehr fertig, egal, und hell klingen, wenn es gefallen soll.

Plaisanterie.

F. A. Pläsängterih. U. Belustigung.

Pōco.

J. A. n. d. D. U. wenig. Man pflegt das Wörtgen: un (J. A. n. d. D. U. ein) davor zu setzen, dann heißts: ein wenig. poco forte U. etwas lauter, als vorher; ein wenig stark gespielt.

Polonoise.

F. A. Polonähse. Bekannter pohlnischer Tanz.

Pompōso.

J. A. n. d. D. U. prächtig. Großthuend.

Posaune.

Bekanute Blas-Instrumente, die größte und stärkstens klingende Art derselben heißt Qvint-posaune.

Possessor.

Lat. A. Possēssor. U. der Besitzer, wobey heimlich elt, d. h. ist, verstanden werden muß.

Man findet dieſes Wort auf den Tittelblättern der Muſicalien, weil leztere dann nicht ſo leicht beym Ausleihen verwechſelt oder gar geſtohlen werden. Ich ſchreibe z. B.

Quartetto.

a

Flauto traverso.
Violino.
Viola et Baſſo.
Poſſeſſor.

A. G. W. C. N. N.

Ueber das Wort Quartetto wird die Nummer, die ſelbiges Quartett gerade bey mir unter der Zahl meiner geſammten Quartetten bekommen hat, geſchrieben, und links neben Poſſeſſor, wo auf dem iezt beygeſchriebenen Exempel der Buchſtab A ſtehet, wird das Thema beygeſezt.

Pour.

F. A. Purr. U. vor. Z. B. pour le Clavecin, vor das Clavier, pour le Chant, vor den Geſang, d. h. zum Singen oder für eine Singſtimme.

Pralltriller.

Beſteht in einer ganz kurzen Abwechſelung zweyer Töne, von welchen der leztere, der höher als

als der andre seyn muß, gestoßen wird; das Zeichen welches ihn andeutet, ist ~

Premier.

F. A. premmiēh. U. mit le, der erste. Foeminin, la premiere A. la premmiähr, die erste.

Prēsto.

J. A. n. d. D. U. hurtig, geschwind. Presto assai, ingleichen prestissime A. presto asſäh, presstissimēh bedeuten beyde einerley, nehmlich äusserst geschwinde.

Primo.

J. A. n. d. D. U. Der erste. Prima die erste. Violino primo (weil die Violin im Italiänischen andern Geschlechts ist, als in unsrer Sprache) die erste Geige. Sonata prima die erste Sonate. Viola prima erste Bratsche. In der Abkürzung pflegt man statt primo, I mo, statt prima, I ma zu setzen: z. B. Violino Imo. Variaziōne Ima.

Principale.

J. A. prindſchipāleh U. der, die, oder das Hauptsächlichste z. B. violino principale. Die Haupt- oder Concertvioline.

Pro.

J. A. n. d. D. U. vor, zum. Z. B. Fagotto pro andante auf Titelblättern zeigt an, daß zu derselbigen ganzen Musik kein Fagott vonnöthen sey, außer zum Andante, bey welchem er obligat vorfällt.

Q.

Quadrille.

F. A. Kattrillje. Eine bekannte Art geschwinder Tanzmelodien.

Quadro.

S. Quartetto.

Quarte.

Heißt so viel, als der 4te Ton, von einem gewissen angenommenen Tone an gerechnet, z. B. von c. ist die Quarte F. — Sonst wird auch die 3te Saite (*a*) auf der Violine die Quarte genannt.

Quartflöten.

Sind eine eigne Art von Flöten, die größten stehen 4. Töne tiefer, und die kleinsten 4 Töne höher, als die Flöte traversiere steht.

Quartetto.

Ein auf nicht mehr und nicht weniger denn 4. Stimmen componirtes Stück.

Quarto.

J. A. n. d. D. U. Der 4te; quarta. A. n. d. D. U. die 4te.

Quasi.

J. A. Kwähsi. U. gleichsam, bey nahe. Z. B. Andante quasi Allegretto. U. nach einander weg, beynahe geschwind gehend.

Quattre.

F. A. Kätter U. vier. Quatrieme F. A. Kattriähm der, das oder (mit la) die 4te.

Quattro.

J. A. Kwattro U. vier.

Quatuor.

So viel, als Quartetto, welches leztere das beste dieser Worte ist.

Quinque.

Lat. A. Kwinkweh. U. fünf. Zuweilen sagt mans auch, statt Quintetto.

Quinte.

Der 5te Ton von einem vestgesezten Tone an gerechnet; Einen Ton entfernter als Quarte. Sonst wird auch die feinste, oder vierte, Violinsaite (e) Quinte genannt, denn ob wohl dieser Nahme von fünf herkommt und diese Saite allererst die vierte ist, so ist diese Benennung doch um deswillen richtig, weil man ausserhalb der Violin (nehmlich auf den Baßinstrumenten) noch eine Saite hat, welches die tiefste ist in der ganzen Musik, diese muß billig vor die erste gehalten werden und auf sie folgen die 4 Saiten, die man auf der Violine trift, allererst.

Quintetto.

J. A. n. d. D. Ein auf nicht mehr und nicht weniger, als fünf Stimmen componirtes Musicale.

R.

Receuil.

F. A. Recölch. U. Sammlung. Steht, wie Oeuvre, zuweilen auf den Titelblättern mancher Musicalien. Z. B. Receuil de pieces, U. Sammlung von Musik-Stücken.

Rejouissance.

F. A. Reschwisängs. U. Belustigung, so viel, als oben Plaisanterie.

Rhytmus.

Griechisch. A. Rittmuss. Ist der Griechische Nahme des Taotes. Statt Tact, oder die jedesmalige Währungseintheilung der Noten, zu sagen, spricht man oft: musikalischer Rhytmus.

Rigaudon.

F. A. Rigottöng. Eine absonderliche Art französischer Compositionen. V. lustig, geschwinder als ein Bourré.

Rinforzo.

J. A. n. d. D. Man trift dieses Wort, welches auf Deutsch: Verstärkung heißt, sowol auf musikalischen Titelblättern, als auch zwischen den einzelnen Notenzeilen an. Im erstern Falle trift man z. E. Basso di Rinforzo, oder blos Ballo rinforzo, dieses heißt so viel, als ein noch zur Verstärkung des Musik-Rauschens mit angestellter Baß, im andern Falle findet man nicht selten die Abkürzung rinf., anzuzeigen daß die Noten, unter welchen es stehet mit verstärkter Lautheit, oder beynahe fortissime vorgetragen werden sollen.

Ripieno.

J. A. ripi - ehno. *) U. voll, angefüllt, zur Vollmachung dienend. Die Ripienstimmen oder das Ripienspielen wird den Solostimmen oder Solospielen gerade entgegen gesezt. Ein Ripenist heist also ein Accompagnist, der nehmlich nichts mehreres thut, als daß er den Solospieler oder Concertisten begleitet, und hierdurch das Chor der Instrumentalisten (Spieler) voll machen hilft. Basso di Ripieno heißt demnach der Baß des großen, d. h. nur dann und wann (in einzelnen und blos accompagnirenden Stellen) einfallenden, das Rauschen der Musik vollmachenden, Chors.

Risolūto.

J. A. n. d. D. U. Entschlossen, beherzt, brav.

Ritornēllo.

J. U. Widerkehr, Zurükkunft. Das Wort Ritornell bedeutet denjenigen Theil eines Musikstückes,

*) Ich schreibe dieses Wortes Aussprache deswegen in zweyen Silben, damit man das darinnen vorkommende ie nicht auf Einen Laut, sondern nach einander ausspreche.

stückes, mit welchen gemeiniglich das ganze Stück (es sey nun ein Solo, Singstück, Concert ꝛc.) anfängt und in welchem die Hauptgedanken des ganzen Stüks kurz, doch mit allen begleitenden Instrumenten, vorgetragen werden, worauf hernach gleich die Singe- oder die Haupt-instrumentalstimme eintritt, die Gedanken des Ritornells verschiedentlich vornimmt und mit Variazionen behandelt. Am Ende, da die Hauptstimme ihren Sologesang vollendet hat, wird das Ritornell von allen begleitenden Justrumenten widerholt.

Rivoltato.

J. A. riwoltäto [U.] umgekehrt, verkehrt; wenn z. B. der Baß so gesezt ist, daß er Discantgänge machen muß.

Romance.

F. A. Romängs (g kaum zu hören) Ist izt eine eigne Art von muntern Tonstücken, wodurch die bisherige Mode der Rondeaux verdrängt werden zu wollen scheint.

Rondeau.

F. A. Rongdöh. Eine bekannte Art geschwinder Stücken. Im italiänischen Rondo. Wird es mit einem Texte gesungen, so heißt es ein Rundgesang.

Rußisch.

Rußisch.

Also findet man über gewissen Tanzmelodien; Sie haben einen wilden Vortrag.

S.

Sālmo.

J. A. n. d. D. U. Ein (in Musik gesezter, biblischer) Psalm. Plur. Salmi.

Sarabande.

F. A. Sarrabāngt. Eine Art spanischer Tänze V. im Zeitmaaß einer Courante, doch mit mehr Würde und Anstand.

Scāla.

Lat. U. Tonleiter; die ununterbrochene natürliche Stufenfolge der Töne.

Scemando.

J. A. schemāndo. U. abnehmend, so viel wie decrescendo.

Scherzante.

J. A. skerzändeh. kurzweilig, muthwillig-lustig.

Scher-

Scherzo

J. A. skērzo. U. heißt eben so viel, als das Vorige.

Schleifer.

Eine Zierlichkeit im Spielen, welche in 2 oder mehrern Noten in gerader Folge nach der Hauptnote hin steigt.

Schneller.

Besteht in 2 kleinen Noten welche steigen, indem der auf sie folgende Hauptton fällt.

Sciolto.

J. A. schölltoh. U. frey, ungebunden, folglich das Gegentheil von legato.

Scripsit.

Lat. U. es hats geschrieben. So liest man auf manchen Musicalien; oft steht es statt des Wortes: Possessor, weil der, welcher die Noten schrieb, sie nicht selten blos für sich schrieb und sie folglich besitzet. Oft soll es auch eine Empfehlung der Noten seyn, daß sie nehmlich von einem recht kunstverständigen Manne und vollkommen richtig geschrieben wären; so schrieb z. B. der seel. M. Kirsten in Leipzig, (der ein guter Musicus und starker Notenschreiber war) meistentheils:

theils: scripsit Kirsten auf seine Notenstimmen; zugleich mochte er auch etwa denken: der Wolf fräße doch wohl die gezeichneten Schaafe etwas schwerer.

Secōndo.

J. A. n. d. D. U. Der oder das 2te mit il; mit la muß seconda stehen, die 2te. Violino secondo (nicht secundo, wie so viele fälschlich schreiben) die 2te Geige. Viola seconda 2te Bratsche. In der Abkürzung sezt man eine römische Zwey, z. B. Flauto IIdo, Viola IIda. Im Französischen heißt es: second. A. sekōng. Le secondiême A. le sekōngtiähm der 2te, la secondieme die 2te.

Segue.

Siehe Sicque.

Sei.

J. A. sē - i. U. sechs.

Sempre.

J. A. sēmpreh U. beständig, immer; z. B. Andante sempre piano bedeutet, daß das Andante, vom Anfang bis zum Ende, piano gehen soll.

Senza.

J. A. ſenza. U. ohne. Z. B. ſenza tempo ohne Zeitmaas, d. h. ohne ſich ſtreng an den Tact des Stückes zu binden, ſenza ſordino, ohne den Dämpfer, d. h. man ſoll von da an, wo dieſe Worte ſtehen, den Dämpfer herabnehmen.

Sept.

F. A. ſett, U. ſieben. Le ſeptieme A. le ſettiähm der, auch das ſiebende; la ſeptieme die ſiebende.

Serenate.

F. A. Serrenāth. U. Eine Abendmuſik, Ständchen.

Serpano.

J. A. n. d. D. Auch Serpentono A. n. d. D. genannt. Ein eignes, bey uns gar wenig und faſt lediglich bey der Soldatenmuſik gebräuchliches Blasinſtrument. Es iſt von Holz mit Leder überzogen, zuweilen auch von Metall, hat einen gekrümmten *) Bau, ſechs Löcher, und einen tie-

*) Von ſeiner Schlangenähnlichen Krümme hat es eben den Nahmen, denn Serpe A. Sērpeh heißt auf Italiäniſch eine Schlange.

sen Baß-Ton, welcher stärker, aber nicht so lieblich klingt, als ein Fagott. In Frankreich und Italien ist es ungleich bekannter.

Sestētto.

J. A. n. d. D. U. Ein gesechstes d. h. ein auf nicht mehr und nicht weniger, denn 6 Spieler geseztes Musikale. Z. B. eine Violine, eine Flöte, zwey Hörner, Viole u. Baß.

Sesto.

J. A. Sesto. U. der oder auch das 6te; sesta die 6te.

Sette.

J. A. setteh. U. sieben. Sēttimo A. n. d. U. der oder das 7te. Settima die 7te.

Sextett.

Siehe Sestetto.

Sforzāndo.

J. A. n. d. D. U. aufsprengend, oder wie man eine Thür aufsprengt. B. die Noten, an welchen dieses Wort stehet, müssen mit einer jählings und sehr merklich verstärkten Force (Force Franz, A. Förrse, U. starke Gewalt) oder Lautheit gespielt werden; denn diese Noten sind

um

um des bey ihnen stehenden Wortes Sforz willen gerade so zu betrachten, wie die Ausrufungswörter: O, ach! und dergleichen in einer Rede zu betrachten sind. Gleichwie diese Wörter mit besondrer Hitze und Nachdruk ausgestossen werden, also müssen auch die Noten, bey welchen Sforz. oder sf. steht, erschallen

Si.

J. U. man. z. B. si fērma man schließt; si ferma a piacimento, man macht den Schluß, an einer beliebigen Noten-Stelle, oder bey irgend einer von denen also unterschriebenen Noten. Si segue U. es folgen, oder man muß fortfahren. Si lēva il sordino A. n. d. D. U. man hebe (bey dieser Stelle) den Dämpfer ab, lege ihn weg. Si replica n. d. D. U. man wiederhole. Si replica se piāce, A. si replīca sepiādscheh U. man widerhole, so man beliebt. Si replica il primo Allegretto e finisce A. si replīca il primo Allekretto e finīsdscheh U. Man widerhole (nach darzwischen abgespielten Variazionen) das obige, erste Allegrett und beschließe mit solchem. Si suona A. si suōna. U. man spielt, d. h. die Sänger hören an dieser Stelle zu singen auf, und die Instrumentalisten fangen dargegen zu spielen an. Si volti A. si wōllti. U. man wende um; in der

Abkürzung dieses leztern Ausdruks pflegt man blos f. v. zu setzen.

Siciliano.

Siehe Alla siciliana; beyde Ausdrücke bedeuten einerley.

Sieque.

J. A. siehkweh. U. es folgt. Z. B. sieque la seconda parte, es folgt (auf der nächsten Seite) des Stückes 2ter Theil. Ferner wird dies Wörtgen unter Noten gesezt, welche abgekürzt und zwar also geschrieben worden, als sollten sie, wie Accorde oder Doppelgriffe, auf Einmal, oder alle in Einem Schall gehört werden, da doch dieses die Meynung nicht ist, sondern vielmehr die Noten dieses scheinbaren Doppelgriffes einzeln, eine nach der andern folgen, oder gehöret werden sollen, gerade so, wie es bey solchen Stellen gleich vorher unabgekürzt ausgeschrieben worden ist.

Signoro.

J. A. Sinnjohro. U. Herr. Signora A. Sinnjohra U. Frau. Um von dem Herrn, ingleichen von der Frau ꝛc. sagen zu können, muß man zum erstern dal, zum Foeminino hingegen della setzen. Z. B. Sinfonia dal signoro Haydn,

Sinfon. welche Haydn componirt hat. Duetti della signora Syrme, Duetten welche Madame Syrme gesezt hat.

Six.

F. A. Sihs. U. sechs. Le sixieme A. le sissiähm; der 6te oder das 6te, la sixieme, die 6te.

Smorzāndo.

J. A. n. d. D. U. auslöschend. Zuweilen sezt man auch smorzāto, A. n. d. D. U. ausgelöscht. Diese Ausdrücke verbinden den Spieler, bey derjenigen Stelle, wo er dieses liest, ins äusserste pianissime zu verfallen, und in selbigem bis ans Ende des Stüks, oder doch wenigstens derselben Passage *) zu bleiben, damit auf solche Art die Musik allmählig gar aussen bleiben möge, wie ein Licht allgemach auszugehen pflegt.

Soave.

J. A. swāweh. U. angenehm, lieblich; Soavemente J. A. soawemēnteh heist eben so viel.

Das Wörtgen:

*) Passage F. A. Pasāhsche U. ein musicalischer Gang, absonderlich, klingende Notenstellung.

Sōlo.

steht wenn ein Stück, oder auch nur ein Gang in einem Stück von der Oberstimme fast ganz allein und nur mit schwacher Begleitung gespielet werden soll. Im erstern Falle steht es auf den Titelblättern; z. B. Solo per il Flauto trav. Plur. Soli. Z. B. sei soli per il Cembalo. Sechs Clavier Solo's. Im andern Falle steht es zwischen den Notenzeilen, und zeigt dann an, daß dieselbe Stimme, von derjenigen Notenstelle an, wo solo steht, bis zu derjenigen wo man tutti lieset, sich besonders zusammen zu nehmen habe, weil sie an diesem Flecke zur obligaten und Oberstimme werde und fast ganz allein (solo heist eben allein) zu hören sey. Liest man zwischen den Notenzeilen das Wörtgen soli, folglich den Plurälem, so bedeutet dies, daß an solchem Flecke, blos zwey bis drey Stimmen spielen, die übrigen aber schweigen sollen.

Sonāta.

J. A. u. d. D. franz. Sonāte. Ein Instrumentalstück von zwey bis vier auf einander folgenden Theilen verschiedenen Characters *). Dieses

*) Der Character (A. Karäckter) eines Stückes heist das Innre seiner Art und Beschaffenheit, um dessen

ses Stück hat bald nur eine bald ein paar Hauptstimmen, die aber nur einfach besezt sind. **) Sonata a solo bedeutet eine sonate, in welcher nur eine Hauptstimme geht, Sonata a due, a tre hingegen ist, wenn sie 2. oder 3. gegen einander concertirende Hauptstimmen hat. Plur. Sonāte (A. Sonāteh).

Sōpra.

J. A. n. d. D. U. oben.

Soprāno.

J. U. der höchste, nehmlich Sänger in der Vocalmusik, d. h. der Discant. Bey der Instrumentalmusik kann man mehrentheils die Violin, als den Soprano betrachten.

dessen willen man es mit keinem andern Stücke verwechseln kann. So ist z. B. ein Andante ohnmöglich mit einem Allegro, noch ein Adagio mit Andante zu verwechseln.

**) Bey Sinfonien hingegen, wo es auf Stärke und Rauschen der Töne ankömmt, besezt man die wichtigsten Stimmen gern doppelt, z. B. die erste Violin 2 mal, die zweyte desgleichen, den Baß dreymal, nehmlich 2 Violoncells und ein Violon.

Sordīno.

J. A. n. d. D. U. ein Dämpfer. Plur. Sordīni, Sordo, (im Foeminino, sorda) heißt gedämpft. Z. B. Tromba sorda eine gedämpfte Trompete.

Sostenūto.

J. A. n. d. D. U. unterhalten, d. h. nicht zu kurz, noch zu flüchtig drüber hin gemacht, als welches sonst leicht vornehmlich in den Bogenstrichen geschehen kann.

Sotto voce.

J. A. sötto wödschch U. mit leiser heiserer Stimme (heisch oder hehsch nach obersächsischer Mundart) Auf den Bogeninstrumenten, thut man diesem Kunstworte dadurch Gnüge, daß man nicht nahe am Steg, sondern weiter vorwärts, beynahe gar über dem Griffbrete die Saiten streichet, welches den Ton stumpft und heischer macht, und welches eben deswegen auch bey allen andern Notenpassagen, bey welchen sott. voc. nicht stehet, gänzlich zu vermeiden ist.

Spiccāto.

J. A. n. d. D. *) U. rein und deutlich ausgesprochen. Dieses Wort bedeutet, daß die Töne eines

*) Nur nicht nach obersächsischer Mundart, welche sp wie schp ausspricht.

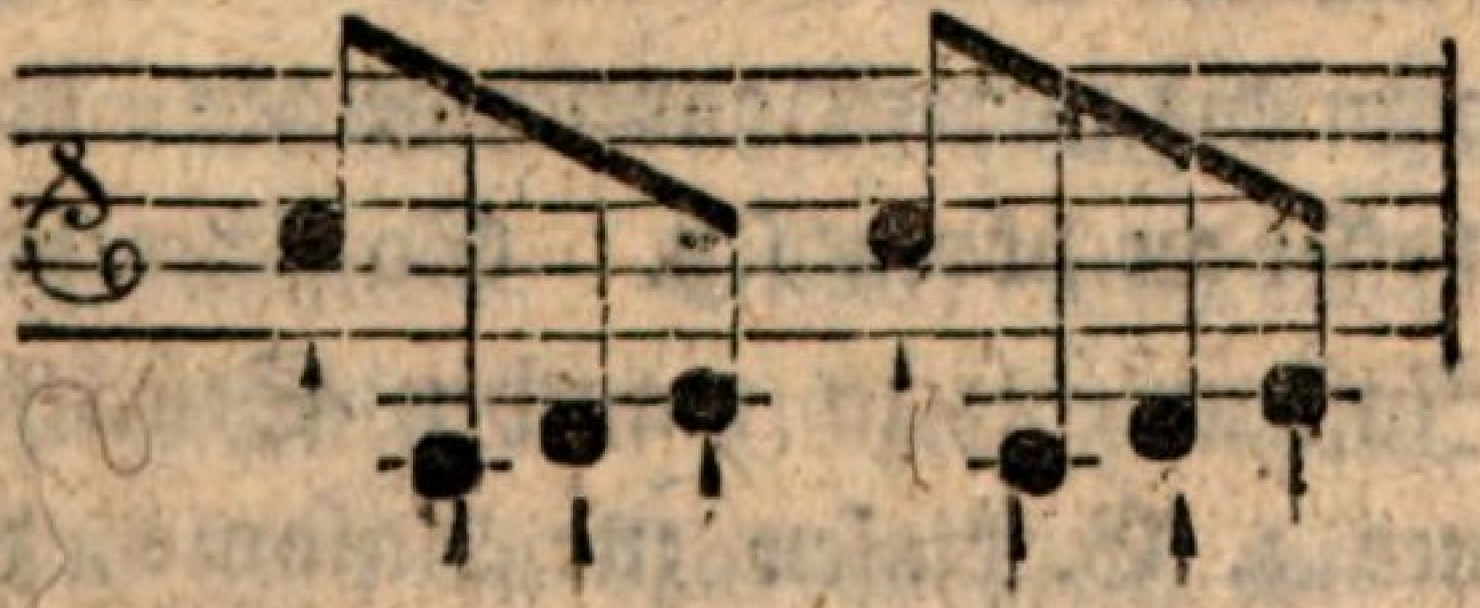
eines Instruments hübsch successiv (einer nach dem andern) deutlich und nett, ohne in einander zu fließen, oder verschlungen zu werden, gehöret werden sollen.

Spiritōso.

J. A. n. d. D. U. geistreich.

Staccāto.

J. A. n. d. D. Doch nicht scht, statt st. U. abgestoßen V. Man trägt solche Noten mit lauter absonderlichen, ganz kurzen und stark lautenden Bogen = oder Zungen = Stößen vor, gerade wie piquirte Noten ausgeführt werden müssen, nur mit dem Unterschiede, daß beym staccato der Bogenstrich gewöhnlichermaßen gewechselt werden darf, welches beym piquiren nicht erlaubt ist: Auch muß Staccato lauter und stärker klingen. Das Zeichen des Staccato sind die Puncte oder kleinen Strichelchen unter oder über den Noten-Köpfen. Z. B.



Steyrisch.

Eine bekannte Art deutscher Tänze von geschwinden Vortrage.

Strētto.

J. A. u. d. D. U. enge. Ist das Gegentheil von largo.

Suite.

F. A. Switte. U. Eine (Ton=) Folge, eigner Musikgänge. Unter diesen Nahmen ist eine gewisse eigne Art von Compositionen bekannt; Der Vortrag ist geschwind.

T.

Tācet.

Lat. U. er, sie oder es schweigt; so liest man oft in Menuetten: Trio Tacet. Wenn nehmlich manche Stimmen im Trio obligat sind, so läßt man die andern gar schweigen, damit die obligate besser zu hören sey. So schweigen auch manche Instrumente zu manchen Stücken ganz; die Hörner z. B. blasen zur Sinfonie, zur Menuett und zum Schluß=Presto, zum Andante

oder

Adagio, hingegen tragen sie mehrentheils gar nichts bey, sondern schweigen unterdessen, daher man dann schreibet: Andante tacet, oder Adagio tacet.

Taille.

F. Tällje. U. Der Alt, unter Instrumenten die Bratsche.

Tambourin.

F. A. Tāmburäng. Eine Art französischer Compositionen. B. wie die Gavotte. U. ital. Tamborīno. Sonst werden auch noch die Trommeln, welche (nebst den kupfernen Becken) zur türkischen und ähnlichen Musik mit gebraucht werden: Tamborinen genannt, denn dieses Wort bedeutet eigentlich eine kleine Trommel.

Tanto.

I. A. n. d. D. U. sehr oder so sehr, z. B. Allegro non tanto, nicht so sehr hurtig.

Tāstatūr.

Also nennet man die sämmtlichen Tasten zusammen genommen. Tasten werden diejenigen künstlich zugeschnittenen Hölzer genannt, welche man, indem man ein Clavier spielt, mit den Fingerspitzen berührt und sie durch diese Berührung

zum

zum Anschlagen und Hervorbringung des Tones bringt; hievon kommt: Jedes dieser Hölzer wird auch ein Clāvis genannt.

Tāsto sōlo.

J. A. n. d. D. U. der einzelne, einfache Griff auf einen einzigen Clavis. Dieses wird den Doppelgriffen, die auf dem Clavier so gewöhnlich sind, entgegen gesezt und bedeutet, daß man die Noten, bey welchen es stehet, ganz vor sich allein, ohne mehrere, zu jenen stimmende, Noten zugleich mit zu greiffen, greiffen und anschlagen soll, bis daß man Noten erblicket, über welchen Ziffern stehen, denn diese Ziffern befehlen den Doppelgriff, (S. Generalbaß.) und heben das tasto solo gänzlich auf.

Tēmpo, auch a tēmpo.

F. A. n. d. D. U. genau nach demjenigen Tact, welcher, vornehmlich was die Geschwindigkeit oder Langsamkeit anbetrift, sich vor das Stück oder dessen eigenthümlichen Ausdruck (Styl, Character) schicket. Der Ausdruck tempo giusto F. A. tempo dschūsto, bedeutet gerade eben so viel. Tempo di Minuetto bedeutet, daß das Stück im Zeitmaaße einer Menuett zu spielen sey. Tempo primo heißt: im erstern Zeitmaaße d. h. in dem-

demienigen Tacte, welcher zu Anfang des Stückes herrschte. Z. B. ein Andante wird in der ohngefähren Mitte zum Allegro und beym Ende wieder Allegro; anstatt nun an dieses Ende Allegro zu schreiben, sezt man oft Tempo primo.

Tempestuoso.

J. A. n. d. D. U. heißt beynahe so viel, als Furioso.

Tenero.

J. U. tēhnero. U. zart, zärtlich, wie dolce.

Tenuto.

J. A. tenūtto. U. gehalten. (In der Abkürzung schreibt man ten.) B. solche Noten, dürfen also nicht kurz weggespielt werden, sondern der Ton muß gebührend unterhalten werden.

Ter.

Lat. A. terr. U. dreymal; man trift dies Wörtgen manchmal übergeschrieben und mit einem Bogen eingefaßt, bey solchen Notenpassagen an, welche nicht zwey- (denn sonst würde bis übergeschrieben), sondern dreymal widerholt werden sollen, und welche man gleichwol dreymal auszuschreiben, sich nicht die Mühe geben mag.

Terze.

So nennt man den 3ten Ton, welcher von einem angenommenen Tone an, vor oder rükwärts angenommen werden kann. Lat. Tērtia.

Terzētto.

Ein auf nicht mehr und nicht weniger denn 3. Stimmen in Musik gesetztes Stück. J. A. n. d. D.

Tērzo.

J. A. n. d. D. U. Der oder das Dritte, tērza A. n. d. D. die dritte.

Thema.

Griechisch. A. Dēhma. Also wird der erste Hauptgedanke, der in einem Musikstücke liegt, und mehrentheils schon im Anfang desselben angetroffen wird, genannt. Die übrigen Gedanken (Gänge) des Stückes fließen mehrentheils aus jenem ersten Gange und er selbst wird auch wohl ohnverändert etliche mal wiederholt. Eben deswegen werden die drey bis sechs ersten Tacte der Oberstimme, und eben so viele Tacte von der Grundstimme (leztere dicht unter die erstere) auswendig auf die Titelblätter der Musicalien gesezt, weil in ihnen wenigstens der Anfang des Thēmatis liegt, und man auf solche Art gleich mit dem

ersten

ersten Blicke sich des Inhalts des vor sich haben= den Stückes erinnert. dieserhalben werden diese beyden Notenzeilen selbst gemeiniglich das Thema genannt; wohin selbige auf dem Titelblatte zu setzen, s. oben Artik. Possessor.

Theorbe.

J. A. Deörbeh. U. der Baß zur Laute.

Timpano.

J. A. n. d. D. U. Eine Pauke, Plur. Timpani.

Tiroloroise.

F. A. Tiröhlorrwähse. Ein Tyrolisches Tanzstückgen.

Tranquillemente.

J. A. Trankwillementeh. U. geruhig. Oh= ne Uebereilung und ohne Lärmen.

Tre.

J. A. treh. U. drey. Z. B. a tre, zu dreyen.

Triller.

Diese bekannte Zierlichkeit wird durch das Zei= chen tr., oder ~ ausgedrükt. Sollen zu Anfange des

Trillers noch 2 Töne angeschleift werden so sezt man , soll man aber am Ende einen Nachschlag anhängen, so wird gesezt.

Trio.

J. A. ist bekannt. Ist so viel als Terzetto.

Trois.

F. A. truähſs. (das u kaum zu hören) U. drey. Le troisieme A. le truäſsjähm der oder das 3te la troisieme, die 3te.

Trōmba.

J. A. n. d. D. U. Eine Trompete. Plur. Trombe. Tromba prima, die erste T. seconda die 2te Trompete. *)

Trom-

*) Tromba primo würde falsch seyn, denn im zweyten dieser Wörter ist ia o die Endigung des männlichen Geschlechts und das erste Wort (Tromba) ist ia, wie fast alle, die in a endigen, ein Foemininum, es wäre also Tromba primo gerade so falsch als wenn wir sagen wollten: der erste Trompete. In Fällen dieser Art wo sich der sprachunkundige Musikus nicht zu helfen weis, und das Masculinum statt des Foemininum, oder umgekehrt zu setzen befürchten muß, darf er nur, wenn ihm gegenwärtiges Büchlein nicht genugsame Anleitung gäbe,

Trombone.

J. A. Tromböneh. U. die Posaune,

Trompette.

F. A. Trongpētte, U. die Trompete. Plur. Trompetes,

Trōppo.

J. A. n. d. D. U. sehr oder zu sehr. Non tropo nicht zu sehr. Allegro non troppo hurtig, aber nicht zu sehr.

Tuōno.

J. A. n. d. Deutsch: U. der Ton; z. B. per tūtti li tuoni A. n. d. D. vor alle Tonarten, d. h. daß man da aus ieder Tonart ein Stück findet.

Tūtti.

J. A. n. d. D. U. alle. Ist dem solo oder soli entgegengesezt, und macht lezteren, wo es solche antrift, ein Ende, maßen an derjenigen

gäbe, das primo, oder das seconda ꝛc. mit Buchstaben auszuschreiben unterlassen, und statt dessen, in Zahlen schreiben. Z. B. Flauto I. Tromba II. maßen I. sowol primo, als prima, und II. sowol secondo, als seconda bedeutet.

Stelle, wo tutti stehet, alle Stimmen zugleich einfallen und gemeinschaftlich sich hören lassen.

U.

Un.

I. A. n. d. D. U. Ein. Z. B. un poco, ein wenig.

Unisōno.

Heißt eben so viel, als all' unisono.

Vacetto.

I. A. Watschēddo. Ist eine eigne Art musikalischer Stücken. Die treffendste Art des geschwindern oder langsamern Zeitmaaßes, in welchem sie gespielt werden sollen, zeigt ihre Melodie selbst gar bald.

Veloce.

I. A. welōdscheh. U. schnell, recht hurtig, velocissimo A. welodschissimo, äusserst geschwind.

Vērte.

Lat. A. n. d. lateinisch U. wende (das Notenblatt) um.

Vingt.

Vingt.

F. A. wänng. U. zwanzig. le vingtieme A. le wänngthiähm, der oder das 20ste, la vingtieme die 20ste; auf italiänisch vinti A. vinti. vintēsimo A. n. d. D. U. der oder das 20ste, ventesima, die 20ste.

Viola.

J. A. Wiōhla U. die Bratsche. Viola di Braccio A. Wiohla di brätschoh (als woher eben der Nahme Bratsche kommt) heißt völlig eben das. Auf ihr wird hauptsächlich Alt und Tenor gespielt.

Viola di Gamba.

J. A. Wiōhla di Gāmba. U. das unter dem Nahmen Gambe bekannte, doch unter uns immer seltne Instrument. Die Kniegeige.

Viole.

F. A. Wiōhl. U. die Bratsche.

Viole d' Amour.

F. A. Wiohl damūhr. Auf Italiänisch Viola d' Amore A. Wiohla Damōhreh. Ein eignes, ziemlich seltenes, aber herrlich klingendes Instrument, es hat ausser 6 Darmsaiten, noch unter-

wärts Drathsaiten, die durch des Steges Mitte gezogen sind.

Violetta.

J. A. Wiolëtta. U. die Bratsche.

Violino.

J. A. Wiolihno. U. die Violin.; V. Primo die erste, V. secondo die 2te Violin. Violino Concertäto; Concertviolin, Solostimme. Violino di Rinforzo, blos begleitende, das rauschende der Melodie mit vollmachen helfende Violin. Plur. Violini.

Violon.

F. A. Wiolöng. U. die Violine. Plur. Violons.

Violoncelle.

F. A. Wiolongschëll. Das Violoncell, die kleine Baßgeige. Plur. Violoncelles. Auf Italiänisch Violoncëllo.

Violono, besser Violone.

J. A. Wiolöneh. U. die größte unter den Baßgeigen, gemeiniglich Violon (A. wiolöng) genannt.

Viſtamente.

J. A. wiſtamēnteh. U. heißt ſo viel als veloce.

Vivace.

J. A. wiwādſcheh. U. lebhaft, munter.

Vivo.

J. A. wīwo. U. heißt ſo viel, wie das vorhergegangene vivace.

Voce.

J. A. wōdſcheh. U. die Stimme. Muſik- oder Noten-Stimme, Plur. voci A. wōdſchi.

Voix.

F. A. Wuāh (das u. äußerſt kurz) die Stimme. Plur. voix. Z. B. Divertiſſement Divertimento

a quatre voix franz. } U. Stück auf 4 Stimmen.
a quattro voci ital. }

Volta.

J. A. wōllta. U. mal. Z. B. una volta ein mal due volte, tre volte, zwey- drey mal.

Volti.

J. A. wōllti. U. wende das Notenblat um; zuweilen ſezt man Si davor, Si volti man wende um.

um. Nach volti sezt man oft die Wörter subito (A. sübwito.) presto, oder cito (A. dschito.) welche insgesammt in der Uebersetzung geschwind heißen, und folglich in iener Verbindung so viel bedeuten, als: man wende schleunig um, damit man nicht über dem Umwenden aus dem Tacte kommen möge. Es müssen sich daher auch die Notenschreiber sorgsam befleißigen, daß sie das Umwenden nicht zur Unzeit erforderlich machen, sondern es gerade an einem solchen Orte der Notenstimme anbringen, an welchem man zum Umwenden einige Zeit habe.

Vorschlag.

Ist dieienige Spielmanier, da gleich vor der Hauptnote ein Ton über oder unter derselben angegeben wird. Man nennt ihn auch den Accent.

An=

Anhang

vermischter Regeln.

Utilia ter dixisse prodest, praesertim si vel Nova quaedam adjeceris.

§. 1.

Bey Erlernung solcher Instrumente, wie die Violin, oder Bratsche haben junge, noch im Wachsthum liegende Leutgen, gehörige Aufsicht zu beobachten, daß sie nicht schief werden oder auswachsen. Sie dürfen durchaus keine zurükgezogene Positur mit der linken Schulter annehmen; den rechten Arm müssen sie fein hoch führen, welches ein Gleichgewicht im Wuchs erhält, und ohnhin zugleich einen hübschen, freyen Bogenstrich verschaft.

§. 2.

Wenn dergleichen junge Personen das Violoncell, oder gar die noch grössern Bässe erlernen, (welches sehr gut ist, weil man auch hierinnen als Hännschen zehnmal mehr erlernen kann, als hernach Hanns lernen würde) so müssen sie sich nur in Acht nehmen den Wohlstand des Körpers nicht zu verrücken. Das hohe Greiffen nach den Tönen kann, wenn nicht dabey gebührende Proportion des Instruments und der Positur gebraucht

wird,

wird, den Wuchs verdrehen, noch mehr kann ein zu behendes (denn die jungen Leute wollen sich aus Eitelkeit nur gar zu leicht mit großthuenden Maitrepposituren sehen lassen, und die Bewunderung andrer auf sich ziehen, ob diese gleich nicht auf solche armselige Aeußerlichkeiten, sondern aufs Künstliche, nemlich aufs Spielen selbst zu lenken wäre) Umdrehen zu vest, oder auch zu locker stehender, grober Stimmwirbel ihnen einen Eingeweyden-Bruch zuziehen, der hernach ein so betrübtes Uebel ist. *)

§. 3.

Ueber den Gegenstand: Ob die Blasinstrumente unsrer Gesundheit nachtheilig sind, hört man gewaltig viel urtheilen, und meistentheils schief. Die Wahrheit beruhet auf folgendem; Manche Menschen bringen gleich in ihrer Geburth eine elende, schwächliche Constitution mit sich auf die Welt, andre treten zwar gesund in dieses Leben, werden aber gleich in den ersten Lebensjahren

*) Ein Bruch (worüber jezt so viele klagen) ist derjenige Fehler des Körpers, da ein innrer weicher Theil desselben aus seiner natürlichen Stelle heraus tritt, und innerhalb der Höle eines andern Theils aufgenommen wird.

ren so verkehrt (besonders, aus verkehrter Zuneigung, so weichlich) erzogen, daß Siechlinge aus ihnen entstehen und alle ursprüngliche Stärke der Natur gleichsam erstickt wird. Beyde Classen von Kindern, thun gewiß nicht wohl, wenn sie sich den Blas-Instrumenten widmen, denn, wenn anders die Sache so getrieben werden soll, daß sie ernstlich und von merklichem Erfolge begleitet sey (ein Ehrgeiz, der den Personen von schwächlicherm Körper mehrentheils vorzüglich eigen ist) so wird sie zu viel Kräfte erfordern, und diese werden nicht vorhanden, oder nur auf eine, gewiß nachtheilige, Weise gewaltsam erzwungen seyn. — Wer aber nicht in diese Classen, sondern in die Zahl der von Jugend auf körperlich gewöhnlich gesunden und gesund auferzogenen Menschen gehört, der mache sich kein Bedenken, nicht das geringste Gewissen darüber ein Blasinstrument, auch nach Befinden, mehrerley Arten derselben zu lernen und zu treiben, nur beobachte er folgende Vortheile, als welche höchst wichtig seyn. 1) Das erste Jahr des Anfangs sey er äusserst vorsichtig die Uebung nicht zu übertreiben; wenn man, wie ich billig voraussetze, spätstens schon im zehnden oder zwölften Jahre den Anfang macht, so hat man da, sich in dieser Sache zu perfectioniren, noch so viele Lebenszeit

vor

vor sich, daß nichts thörigter seyn würde, als durch ein übertriebenes Exercitium den Körper zu entkräften, denn im ersten Anfange, wo ihm dies noch gänzlich ungewohnt ist, kann es ihm allerdings Entkräftung und Nachtheil zuziehen, welches keinesweges erfolgt seyn würde, wofern man sich im allerersten Anfange recht vollkommen gemäßiget hätte. Eltern und Lehrer haben daher sehr aufmerksam zu seyn, daß der Anfänger, in dem ersten Vierteljahre besonders, sich durchaus nicht mehr übe, als zur Hauptsache (nemlich daß er, in proportionirlichem Verhältnisse, weiter komme) gehört. Eine schwache Stunde (zwischen deren Theilen noch fleißig inne gehalten, und ausgeruhet werden muß) des Vormittags und eben so viel gegen Abend (vor dem Abendessen) ist hierzu gerade die rechte, erlaubte Zeit. Nach Verlauf des ersten Vierteljahres verhält sichs schon anders, dann kann zwey = dreymal mehr exerciert werden, und es wird nichts Nachtheiliges verspürt. 2) Manches Blasinstrument wird diesem leichter und jenem hingegen schwer, die Beschaffenheit der Lippen, des ganzen Mundes und dergleichen sind hievon die sehr gültige Ursach. Ob nun wohl die empfindende mehrere Schwierigkeit durch lange anhaltende Uebung

meh-

mehrentheils völlig gehoben werden kann, *) so würde doch oft vielmehr zu rathen seyn, daß man sich ein anders Blasinstrument, das einem besser artet, erwählte, weil man auf diesem viel leichter Virtuos, oder ein großer Maitre werden kann.

3) Man lerne nie zu viele Blasinstrumente zu gleicher Zeit; Es ist zwar sehr wohlgethan, sie anfangs beynahe insgesammt zu versuchen, damit man, laut meines eben vorhin gegebenen Rathes, mit Einsicht und aus Erfahrung das für sich gerade vorzüglich taugliche Instrument zu wissen und sich dann diesem ernstlich zu widmen im Stande sey; Sobald aber diese Probe geschehen, und das Instrument gewählt ist, dann suche man lieber auf Einem Instrumente stark, als auf mehrern Stümper zu seyn; man hat davon auch wahren Vortheil vor die Gesundheit, denn viele oder

*) Es sind mir Kinder bekannt, (nahmentlich vormals mein eigner, noch lebender Bruder) welche z. B. auf der Flöte in einer einzigen, und zwar der ersten, Lection beynahe die ganze Scala bliesen; dargegen weiß ich auch andre, welche sich wochenlang erbärmlich damit plagten, und endlich zwar ziemlich überwanden, dennoch aber, bey der grossen Menge wählbarer musikalischer Instrumente, viel lieber ein andres hätten ergreiffen sollen.

oder gar alle Blasinstrumente dergestalt treiben, daß man auf iedem von selbigen würklich etwas bedeute, will in der That schon sehr viel sagen, und bekömmt, weil es ganz gewaltig viel Uebung erfordert, gewiß selbst unter den Gesunden nicht einem Jeden. 4) Man blase nie zu einer Zeit, wo die Lunge und das Blut gerade erhizt sind, eben so wenig während einer Brustkrankheit. 5) Eben so wenig gleich vor oder gleich nach dem Essen. 6) Man trinke niemals gleich aufs Blasen, am allerwenigsten wenn man dadurch etwas in Erhitzung gekommen. Daß sehr viele Musiker hierdurch, wie auch durch das Gerntrinken der Weine, Liqueurs, oder Brandtweins ihre Brust und Lungen gewaltig verderben und hernach die Schuld auf das, an sich so unschuldige, Blasen werfen, ist leider nur allzugewöhnlich. 7) Im währenden Gehen zu blasen ist allerdings sehr angreifend vor die Gesundheit; Man kommt da viel leichter in Schweiß und Durst, verwahrloßt sich gar leicht durch Erkältung und Trinken, und wenn man hievon die üblen Folgen immer mehr zu fühlen anfängt, glaubt man unglücklicherweise das Blasen an und vor sich selbst sey die Ursache. 8) Je weniger Ueberwindung uns das leichte und fliessende Blasen macht, desto mehr können wir uns versichert halten, daß es unsrer

Con=

Constitution angemessen, und derselbigen sogar gesund sey; kommt es uns aber etwas sauer an, so ist auch, vornehmlich im ersten Jahre, destomehr Sorgfalt vonnöthen, sich nicht aus einer Art von ehrgeiziger Verzweiflung allzusehr und zum Schaden des Befindens anzugreifen, denn was hülfe es, sich in einer Sache, die, wenn man sie nur ganz gemächlich treibt, zur rechten Zeit doch noch gewiß gelinget, gewaltsam und zum Nachtheil für die Zukunft zu übernehmen.

§. 4.

Daß die Jahre der Kindheit, und zwar schon vom sechsten oder siebenden Jahre an, zur Erlernung der Musik vor den spätern Jahren, gewaltige Vorzüge haben, ist eine entschiedene Sache, deren Natur schon selbst den vollgültigsten Beweiß führet, und welche durch so viele höchst auffallende Beyspiele bereits so oft bestätiget worden ist. Nichts desto weniger bemerkt man leider, daß, noch in so vielen Familien, der Jugend zur Erlernung der Musik fast gar kein Vorschub gethan wird; Eine sehr gewöhnliche Folge davon, ist diese, daß der junge Mann oder das junge Frauenzimmer, wenn sie nun herangewachsen sind und selbst bemerken, was denn nun ei-

gentlich in der Musik stecke, wie unermeßlich ihr Werth sey und in was vor einem ekeln Glanze so manche andre, mit schwerer Mühe erworbene, und vor etwas Großes gehaltene menschliche Studien erscheinen, wenn man sie gegen die Musik rechnet — endlich noch den späten Entschluß fassen, sich dieser Himmelskunst zu widmen. Was vor nachtheilige Würkungen, hat nun aber ein solcher verspätigter Entschluß? diese, vors erste ists ganz verkehrt, daß man in solchen Lebensjahren, wo man, im Ganzen genommen, bereits ausgebildet seyn sollte, wo man nun in allerley mühsame und sorgliche Geschäfte, in Berufsarbeiten und Haushaltung verwickelt werden muß, nicht bereits diejenige Kunst inne haben soll, die uns, eben in diesen arbeit- und mühsamen Jahren, die holdste und erwünschteste Trösterinn, die immer gleich zu unsern Gebothen stehende, und das ganze Gemüth erheiternde Freude seyn und bleiben sollte. Wer nun in eben diesen Jahren und unter diesen Umständen allererst die Musik erlernen will, der findet diese Art der geschwindesten, allgenugsamsten Erholung nicht bey ihr, denn alles Lernen ist mit Schwierigkeit verbunden und man muß lange Zeit lernen, bevor man dahin ist, daß man in Wahrheit zu seinem Vergnügen spielen könne; diese saure Mühe verbittert die Sache al-

lerdings,

dings, und macht hier, daß die Person, welche Erholung begehrt, sich in der Erlernung vielmehr plagen und anstrengen muß. *) Oft verfallt man denn da, aus Gefühl der Beschwerde, die hierinnen lieget, auf das Uebel, sich noch mit vielerley Instrumenten zu befassen, weil doch wenigstens eins von ihnen, uns leichter zu erlernen seyn werde; Findet man nun aber, welches doch gar bald eingesehen zu werden pflegt, daß jegliches Instrument seine eignen Schwierigkeiten hat, und daß kein einziges ohne viel Uebung, ohne sehr vielen Fleiß zu erlernen steht, dann wird man unlustig, der Muth sinket, fällt endlich, weil ihn die immer mehrere Unschiklichkeit und Ungelehrigkeit des zunehmenden Alters zu dergleichen Dingen, die Berufsverrichtungen, Sorgen für das Hauswesen, und andere Abhaltungen mehr, immer ärger widerstreben, ganz und gar dahin und

*) Ich geschweige des wichtigen Vortheils, daß sich eine junge Person zu derjenigen Zeit, wo sie gebildet in die Welt treten, einen Stand und Beruf ꝛc. wählen will, eben hierzu allemal mehr recommandiren wird, wenn sie in einer von den schönen Künsten, am allermeisten aber, wenn sie in der Musik etwas gethan hat, und auch hierinnen ausgebildet (so weit man das im Jünglingsalter seyn kann) ist.

so verliert die Musik so manchen Ausüber, so manche Ausüberinn, welche ihr zur wahren Ehre gereicht haben würden, diese Personen selbst aber verlieren an der Musik das, was sie doch ausserdem so gewiß an ihr finden könnten, nehmlich die frohste und treuste Begleiterinn durchs Erdenleben. In der Kindheit lernt man dergleichen Dinge oftmals gezwungen, was schadet dies; genug man lernt sie doch, und bald genug wird man die Stunde seegnen, zu welcher man den Entschluß faßte, sich diesem Zwange zu unterwerfen. Wie viele Kinder lernen denn wohl, Anfangs zumal, das Latein, das Griechische, und beynahe alles andre Lernbare, aus Trieb und Lust, gleichwol machen sie tägliche Fortschritte, weil sie müssen, und nach einer kurzen Reihe von Jahren fühlen sie es dann selbst am besten, daß es damals wohlgethan war. Es ist recht wohlgethan, wenn man auch mit den Blasinstrumenten schon in den frühen Kinderjahren den Anfang machen läßt, die Gesundheit leidet davon, wenn obige Vorsichtsregeln (§. 3.) beobachtet werden, im Geringsten nicht, und die Zunge und Lippen gewöhnen sich besser zum Instrument, oder wachsen lezterem gleichsam zu, oder entgegen: die Geigenarten hingegen wollen vollends in den frühsten Jahren erlernt seyn, weil sie des Reingreifens und Finger-

gerverſetzens wegen noch ſchwerer zu erler=
nen ſind.

§. 5.

Nicht in die Ferne ſehen können, und den=
noch Muſik treiben wollen, iſt ein erbärmliches
Ding, das ſich nur gar zu oft, nur gar zu leicht
damit zu endigen pflegt, daß man lieber die gan=
ze Muſik niederlegt, als ſich dieſen Hinderungen
des Geſichts länger zu unterwerfen; Hierüber
büßt man ja aber die Wonne ein, ſich in der Ton=
kunſt zu vervollkommen; auch für leztere iſts oft
ein wahrer Verluſt, denn kann nicht eben der,
welchen der Mangel des Sehens in die Ferne un=
tauglich zu ihrem Dienſte macht, ſeinen übrigen
Eigenſchaften nach vorzügliche Anlage zum Vir=
tuoſen haben? Dies hat mich ſchon vorlängſt
bewogen, darüber weiter nachzuſinnen und hier=
durch habe ich folgende 2 Hauptarten erfunden,
durch deren Bewerkſtelligung ſelbſt der Blödſichtig=
ſte Spieler zur Treibung aller muſikaliſchen In=
ſtrumente vollkommen fähig gemacht wird. Daß
andre, ſchon vor mir, auf dergleichen Erfindun=
gen gekommen ſind, kann zwar möglich ſeyn,
doch habe ich niemalen davon gehört, noch auch
geleſen, welches wenigſtens ſo viel beweiſt, daß
die ganze Sache ſo gut, als völlig unbekannt zu

schätzen sey. Daher man auch insgemein die Blödsichtigen gerade zu für unfähig hält die Musik gut zu erlernen.

Gedachte zwey Hauptarten sind nun folgende: A) zum stehend = Spielen. Es ist allgemein bekannt, das diejenigen, welche gut in die Ferne sehen, sich hierzu gewisser frey und aufrecht stehender Pulte bedienen, (als dergleichen man auch um, ausserhalb der Musik, daran zu lesen und zu schreiben, zu gebrauchen pflegt) vor welche sie sich stellen. So gut diese Pulte dem Fernsichtigen Spieler nützen mögen, desto weniger taugen sie für den Kurzsichtigen, und dieses deswegen, weil ihr Kopf, oder das eigentliche Pultbret (auf welches man die Noten leget.) abschüßig oder schräg steht; die auf dieses Bret gelegten Noten liegen dieserhalben ebenfals schräg, welches denn macht, daß der vor solch einem Pulte spielende Blödsichtige zwar allenfals die untersten, keineswegs aber auch die mittelsten und am allerwenigsten die obersten Notenzeilen lesen und erkennen kann. Diesem Uebel abzuhelfen nahm ich ein Stükgen Bret (ich will es, um mich unten drauf beziehn zu können, mit dem Buchstaben k bezeichnen) 18 Zoll *) lang. 3½ Zoll breit und 1½ Zoll dick;

*) Vier und zwanzig Zolle machen Eine Elle aus, jeder Zoll hat wieder 12 Linien in sich.

dick; dieses ward an denienigen drey Stellen seiner Länge, die ich, indem ich dies Bretgen auf der ersten Figur der angehängten Kupfertafel herzeichne, mit *a* bemerken will: innwendig an eine Stubenwand oder Stubenthüre vest angenagelt und zwar so hoch, daß es noch etwas höher, als das äusserste des Kopfes von dem stehenden Spieler betrug, vest gemacht ward. Noch vor diesem Annageln war es an denjenigen beyden Flecken, wo b stehet, durch und durch durchbohrt worden, jedes Loch so weit, daß man einen Finger durchstecken konnte. Sobald nun das Annageln geschehen war, wurden zwey Stäbe (rund oder auch 4eckig) jeder 20 gute Zoll lang und eines Fingers dick (ich will sie mit l bezeichnen) genommen, von diesen je einer in die beyden obgedachten Löcher vest und passend, (doch daß man sie auch wieder herausziehen könne) eingedreht und eingeschlagen, und auf diese Art eine Figur herausgebracht, als wenn aus der Wand eine Doppeldeistel (Bern, zwischen welcher das Pferd steht, wie zu einspännigen Wagen gewöhnlich) hervorragte, und gerade vorwärts auf den Spieler (der sich allenfals, die Vergleichung mit der Wagen-Bern vollkommen zu machen, statt des Pferdes zwischen beyde hineinstellen kann) los stünde. Jeder dieser Stäbe ward an dem einen seiner beyden

Enden, und zwar nicht an dem, das ins Loch b eingeschlagen wird, sondern an dem vordersten, welches dem sich vor diese Bern stellenden Spieler das nächste ist und ihn vor den Kopf stößt, durch und durch durchbohrt und durch dieses Loch ein dünnes Pflökgen, von der Dicke einer Spickenadel eingestekt und zwar also, daß dieses Pflökgen (welche ich mit m. bezeichne) nicht durchfallen konnte, sondern vest stehen, und mit dem Obertheile vorzüglich, wenigstens eines halben Fingers lang über das Loch hervorgehen oder herausragen müssen. Hierauf nahm ich ein 4 eckiges doch beynahe ein wenig mehr lang als breites Bretgen von der ohngefähren Dicke eines Tellers, in der Länge fast 12 Zoll haltend, in der Breite beynahe eben so viel; dieses Bretchen (n) ward an jeder von den drey mit o bezeichneten Stellen (siehe die Kupferplatte Figur 2. auf welcher dieses Bretgen genau, wiewohl etwas im Kleinen vorgestellt ward) durchbohrt, doch so daß die beyden äussern mit einem kleinen o bezeichneten Löcher nur einer starken Federspuhle weit gemacht wurden, das mittelste hingegen, welches auf obiger Figur ein großes O hat, ungleich weiter, nehmlich so, daß man mit drey neben einander liegenden Fingern beynahe hindurch kommen konnte, auch von Gestalt länglich gevierekt (nemlich

also [▭]) worgegen die kleinen Seitenlöcher (o) rund gebohrt werden; jenes grössere mittelste Loch aber macht man vermittelst eines Meisels. An der untersten Seite des Bretgens ward eine beynahe zwey Finger breite, einen Zoll dicke und in der Länge dem Bretgen genau gleichende Leiste auf das Bretgen dergestalt aufgeleimt oder angenagelt, daß wenn man das Bretgen aufrecht stellet, die vest gemachte Leiste mit dem Bretgen in Einer Gleiche stehe. Zwischen dieser Leiste und den drey Löchern (o) muß folglich 4 Zoll freyer Plaz auf dem Brete innen liegen; die Leiste selbst ward auf der Mitte ihrer beyden Enden (wo die Zeichen s s stehen) durchbohrt, und zwar das Loch auf ihrem rechten eben so groß, als das auf ihrem linken Ende, nehmlich so, daß man eine Federspuhle hindurchstecken konnte. Hierauf nahm ich zwey Stücken Bindfaden, *) jedes Stück zwey Ellen lang, beyde wurden zu gleicher Zeit durchs große, längliche Loch (O) gezogen, und zwar so, daß das eine Stück (siehe die Tafel, Figur 3. auf welcher Figur das Bretgen n zwar

 nicht

*) Dieser Bindfaden muß so dick seyn, als eine Federspuhle, wäre er dünner, so muß man ihn gedoppelt nehmen.

nicht verkleinert, sondern nach Proportion groß genug erscheint, jedoch mit Weglassung seines untern Theils als welcher hieher weiter nicht gehörte, weil er blos die Leiste s s auf sich hat, und bereits auf Figur 2, wo das Bret im Ganzen zu sehen ist, vorkommt,) welches auf gegenwärtiger Figur mit A bezeichnet ist, an der rechten, das andre, mit B bezeichnete Stück hingegen an der linken, innwendigen Lochseite zu liegen kam; Nunmehro hieng demnach vom Bindfaden A die eine Hälfte (1. 1. bezeichnet) herauswärts nach dem Gesicht zu, die andre Hälfte (2. 2.) aber hinauswärts auf des Bretgens Rükseite; eben so verhielt sichs mit den beyden Theilen (3. und 4.) des zweyten Bindfadens B. Hierauf faßte ich das (mit 5. bezeichnete) eine Ende des Fadens A und zog solches durch das mit 9 bezifferte Loch straff hindurch, so daß dieses Stück nun nicht mehr herabhieng, sondern aus dem großen Loche geradeswegs ins kleinere, wie die mit n bezeichneten Pünctgen den Weg zeigen, und auch auf der 4ten Figur (wo die ganze Bindfaden-Durchziehung als fertig vorgestellt steht) durch n bezeichnet wird, vest gespannt gieng und das Ende (5) nunmehro draussen auf der Rükseite des Bretgens zu hängen kam; zu gleicher Zeit ward das mit 6 bezeichnete Ende von hinten her ebenfals durch das (mit 9 be=

bemerkte) Loch geschoben, so, daß es gerade den nemlichen Weg (nur auf der Rükseite des Bretes) machte, der beym erstern Ende durch die Pünctgen marquiret ist; nunmehro hieng folglich das Ende (6) auf des Bretes Vorderseite zum Loche 9 herab, gerade wie das Ende (5) nun eben also auf der Rükseite lag. Völlig das nehmliche ward hierauf sogleich mit dem Bindfaden B. und dessen beyden Enden (7. und 8.) gemacht. Da nunmehro alle 4 Bindfaden-Enden beschriebner maßen durchgezogen waren, wurden sie aufwärts gehoben und zusammen gefaßt also, daß folgende Gestalt draus entstand: (siehe das Kupfer Figur 4.,) ich zog nemlich die aus beyden kleinern o Löchern hervorgehenden Bindfaden-Enden aufwärts empor und knüpfte sie in der Höhe alle 4. in einen gemeinschaftlichen Knoten zusammen, wenn man nun den Bindfaden an diesem ebengedachten Knoten (x) in die Höhe hob, so schwebte das Bretgen, ohne sich zu rühren, in einer egalen Balance herab. *) Man könnte

*) Wolte man eben dieses auf eine andere Art ausführen, und z. B. die Löcher (ö) gänz ersparen, so dürfte man nur breite (denn je breiter, desto weniger schaukelt die angehängte Sache) Riemen oder Bänder auswendig auf der Rükseite des Bretgens,

könnte dieses Aufhängen des Bretgens zwar viel leichter, nemlich dadurch bewürken, daß man, statt der drey Löcher (oOo) ein einziges in die Mitte bohrte, durch dieses Loch einen Bindfaden zöge und an selbigen das Bretgen schweben liese, allein wenn nur ein einziger Bindfaden, und zwar nur an einer einzigen Stelle des Bretgens durch lezteres gezogen wird, so hängt lezteres leicht schief, wenigstens allemal sehr unruhig und in einer beständig hin und her schaukelnden Bewegung, durch welche es zum Pulte, die Noten davon abzuspielen, völlig untauglich wird.

Sodann faßt man mit der rechten Hand den auf des Bretes rechter Seite aufwärts nach dem Knoten (x) hinauf gehenden Doppelbindfaden (yy) einer Handbreit unter dem Knoten und mit der linken Hand faßt man den ebenfals doppelten (nemlich aus den beyden Enden 7. und 8. erwachsenen) Bindfaden (y) eben also und nun hangt man das am verknüpften Bindfaden hangende Bretgen an die obengedachten zwey Stäbchen

chen

gens, oben an beyden Enden dieser Rükseite vest machen (anleimen, oder aufnageln) und diese Riemen oben, wo sie in einer Wölbung zusammen treffen, in eins verknüpfen.

chen (l), also, daß der Bogen, oder die Wölbung, welche durchs Zusammenkommen der, aus beyden Löchern (o) hervor gehenden und empor gezogenen, Doppelbindfaden (die oben ungefähr 11 Zoll weit von den Löchern (o) in den Knoten (x) zusammengebunden sind) entstehet, durch Dazwischenkunft der beyden Stäbe (l) von einander gehalten oder ausgespannt wird, also daß sich y dem yy nun, eben dieser Ausspannung wegen, durchaus nicht mehr nähern, noch selbiges berühren darf, eben wie man ein Gebund (Strehne) Zwirn dadurch, daß man es um beyde auseinander gehaltene Handgelenke oder Arme hängt, auseinander spannt um es in dieser Lage bequemer auf einen Knauel winden zu können. Wollte man das Bretgen, das man mittelst seiner Bindfaden wie eine Patrontasche um - und überall anhängen kann, nicht wie es sich gebührt, ausgespannt an beyde Stäbchen (l) aufhängen, sondern vielmehr nur an ein einziges; so würde der große Nachtheil davon dieser seyn, daß das also aufgehängte Bretgen ungemein schwankend schweben, folglich immer vor des Spielers Augen herum wackeln würde, dadurch aber, daß dieses Pultbretgen nicht so gleich frey herabhängt, sondern erst der Bindfaden in dem Bogen, welchen er macht, durch Dazwischenkunft der beyden

Stäbe (l) in die Breite ausgespannt wird (denn die beyden Stäbe (l) stehen ja 12 bis 13 Zoll auseinander) verliert sich das schaukelnde des Hanges ganz und gar, wenn man nun das Bretgen gedachtermaßen bey seinen beyden Ohren oder bey den beyden Schenkeln (y, yy) des Bindfadenzirkels faßt, um es an die beyden Stäbe zu hängen, muß diese Aufhängung nicht verkehrt geschehen; diejenige Bretseite nemlich, auf welcher die Leiste (pp) angeleimt ward, muß nicht zur Rükseite werden, sondern man muß sie vielmehr im Aufhängen zur Vorderseite machen, die nemlich den Spieler, wenn er sich (nachdem das Anhängen geschehen ist) davor stellt, ins Gesicht schaut.

Hiermit ist nun die Sache meistentheils fertig, weil aber auf einem senkrecht (perpendiculär) hängenden Bretgen, wär auch gleich unten eine dicke Queerleiste drauf, kein auf selbiges gelegtes Papier liegen bleiben kann, vielmehr sofort herabstürzen muß, so schneidet man aus irgend einem Reißighaufen, oder aus einem birknen Besen zwey Häkchen, jeden eines guten Fingers lang, eben wie man sie zum Bevestigen gemachter Nelkenabsenker zu machen pflegt, in der auf der Tafel Figur 5 abgezeichneten Gestalt, in jedes der zwey

Lei-

Leistenlöcher (55) wird ein solches Häkchen also eingestekt, daß das Ende (a) vest ins Löchlein (5) eingeschoben wird. Hierauf können aller Welt Notenblätter auf das Bretgen aufgelegt werden, denn wenn sie herabgleiten wollten, hält sie der mit b bezeichnete empor stehende Theil des Häkgens schlechterdings auf. Selbst Folio-Lagen ruhen auf solch einem Pulte vest; denn wenn das Pultpretgen gleich viel kürzer ist, als das Folio-Notenblatt, so wird doch leztres dadurch genugsam verkleinert, daß man es, indem es aufs Bretgen gelegt wird, einwärts hohl, krumm oder bauchig legt oder macht, indem es nun solchergestalt durch die gekrümmte Gestalt niedriger und kürzer wird, auch das Papier noch dadurch, daß es unten bis hart ans Häkgen, wo a und b den Winkel zusammenstoßend bilden, vorrutschen darf, Plaz gewinnet, und eine einstweilige Verkürzung (durch bloßes Krümmen und Beugen, ohne zerknittert und faltig zu werden,) erleidet, so geht alles recht sehr gut von statten; das einzige Hinderniß, daß sich allenfals noch zu ereignen pflegt ist das, wenn sich nemlich das Obertheil (die obersten Notenzeilen sämmtlicher Seiten enthaltend) der aufgelegten Folio-Lagen, nach dem Gesichte des Spielers zu, vorwärts herabbeugt, und durch diese Richtung ein Nebengewicht gewinnet,

wel-

welches das Herunterfallen des ganzen Musicale nach sich zieht; solchem abzuhelfen, darf man nur das eine von den oben gedachten Pflökgen (m) und zwar das dem Spieler zur rechten Hand befindliche recht lang verfertigen, nemlich wenigstens eines Fingers lang, denn weil es, bey dieser Größe, eines halben Fingers lang zum Loche, in welchem es, stecket, unten hervorgeht, so läßt sichs da, als ein treflicher Riegel, denen sich herabkrümmenden Papierlagen oben vorschieben, wodurch leztere schlechterdings zurükgehalten werden.

Noch ist anzumerken, daß wenn man wünschte das Pultbretgen möchte weniger hoch hängen, man nur längere Bindfaden nehmen, und den Knoten (x) höher hinauf knüpfen muß, so wie im Gegentheil durch kürzere Strikgen und den tiefer herab gemachten Knoten das Pult erhöhet werden kann. *)

Soll

*) Diese Erhöhung darf unterdessen ja nicht übertrieben werden, lieber muß man die Hülfe im höhern Anbevestigen des Bretgens k suchen, denn wenn das Pultbretgen den Stäben (l) näher ist, als 2 gute Zoll austragen, so kann man hernach keine Folio-Lage auflegen, ohne sie so arg einzukrümmen, daß sie nicht wohl abgelesen werden kann.

Soll eben diese Pultart auch zum sitzend Spielen dienen, so muß das Bretgen (k) dicht über dem Kopfe des sitzenden Spielers (eher etwas zu hoch, als zu tief) angenagelt werden, dies ist der ganze Unterschied von dieser, ausserdem zum Stehendspielen eingerichteten, Pultart. — Nochmals erinnere, daß man das schmale Bretgen k niemalen zu tief annageln möge, vielmehr um mehrerer Gewißheit willen, lieber etwas zu hoch, nemlich ganz gern eine Viertelelle über dem Kopfe des Spielers, denn man hat hernach noch immer die Sache in seiner Gewalt; man kann nehmlich, mittelst der Bindfaden, das Pultbretgen vorgedachtermaßen so weit erniedrigen, als zur Bequemlichkeit (denn wenn es zu hoch hängt, wird man übersichtig, hängt es zu tief, so muß man sich herabbücken) des Spielers erforderlich ist. Bey denienigen unter diesen Pulten, an welchen man sitzend spielen will, ist iztgedachte Regel um so viel wesentlicher, da der Spieler nicht überall auf Stühlen von einerley Höhe sizt; hiernach muß er sein Pult, mittelst der Bindfaden, verändern können.

Der 2fache Hauptvortheil eines solchen Pultes ist der 1) der blödsichtige Spieler kann auf solche Art den Noten näher treten, als auf irgend eine andre Weise, und ist im Stande die obersten

sten Notenzeilen eben so leicht und bequem, als die untersten zu lesen. 2) wird er nicht durch den Fuß des Pultes, der bey andern Pultarten, (dem Bogenstriche besonders,) gewaltig im Wege ist, verhindert, denn hier ist kein Pultfuß oder Gestell, vielmehr statt desselbigen die bloße Zimmerwand, welche dadurch, daß die beyden Stäbe (1) zwischen ihr und dem Spieler inne stehen, zu sehr entfernt ist, als daß sie Verhinderung verursachen dürfte.

Wer ein solches Pult nicht an die Wand genagelt, sondern frey stehend und zum Wegtragen eingerichtet haben will, der darf nur ein solches Gestell, als dasienige ist, auf welchem die gemeinen und gewöhnlichen Spielpulte, als auf einem Fuße, ruhen, vom Tischler machen lassen; hierunter verstehe ich nemlich eine ohngefehr Armsdicke, mehrentheils viereckigt zugehobelte Stange, die gerade eben so hoch ist, als der Spieler selbst, wenn er gerade sizt, und welche unten auf einem großen hölzernen Kreuze ruht, oben aber am obersten Ende (welches mit dem Kopf des Spielers in gleicher Höhe, oder besser noch etwas höher steht) eingepfalzet ist. *) Die Einpfalzung dieser Stange

*) Eingefalzt heißt, wenn ein Bret oder Mauerwerk der Länge nach von oben herab einen Einschnitt,

Stange geschicht von oben herab und muß so lang seyn, als das Bretgen k breit ist, in der Weite muß sie genau so viel austragen, daß man eben dieses Bretgen hinein bringen kann. In diesen Falz wird hierauf das Bretgen k würklich queer eingeschoben, also daß es den Falz gerade ausfüllt und mit der eingefalzten Stange ein Creuz bildet, also daß, nach der auf der Tafel (Figur 6.) gelieferten Zeichnung, a die eingefalzte Stange b das Bretgen k, und c das Untergestell des Fußes vorstellt. Man könnte das Bretgen, in den Falz einnageln lassen, allein weil es besser ist, alles hübsch zerlegen zu können, so thut man besser, wenn man sowol durch die Mitte des eingefalzten Stangen=Endes, als auch des Bretgens k ein Loch (am liebsten ein viereckiges, denn in ihnen sizt der, ebenfals viereckig zuzuschneidende, Pflock viel vester und besser) hindurchbohrt und iedesmal wo das Bretgen k eingepaßt worden ist, den Pflock durch beyde (nach der Einschiebung des Bretgens in den Falz genau auf einander treffen=

schnitt, der ihm die Mitte seiner Dicke herausnimmt, bekommt, in welche Lücke man hernach ein genau passendes Stück Holz einschieben, und die Lücke dadurch gerade ausfüllen kann.

de) Löcher einschiebt, der dann die ganze Sache befestiget, und gleich wieder heraus zu nehmen ist, so bald man Belieben trägt das Pult, durch Herausnahme des Bretgens aus dem Falze, auseinander zu legen. Auch die Stange selbst (auf der lezten Figur, a) könnte noch gar leicht durch jedweden Tischler also eingerichtet werden, daß sie herabwärts nach dem Grund= oder Untergestelle zu, abermals zerlegt werden könnte, welches, da sie sonst, bey Spielern von langer Statur, lang und unbehülflich aussieht, eine mehrere Bequemlichkeit im Hin= und Herschaffen gewähren könnte. — Im übrigen ist alles wie schon oben bey dem an die Wand anzunagelnden Pulte.

Will man aber ein solches, nicht an die Wand bevestigtes, sondern freystehendes und zum Wegtragen eingerichtetes Pult nicht nur sitzend daran zu spielen haben, sondern zum Stehendspielen (welches den Körper am Zuträglichsten ist, weil ihm nichts so sehr schadet, als das arbeitsame Sitzen) so darf man nur gerade eine solche oben eingesalzte Stange, als ich so eben beschrieben habe, nebst deren Untergestelle machen lassen, und darneben noch ein andres Stück Stange, welches leztere mit der eigentlichen eingesalzten Stange einerley Form und Dicke (allenfalls am

ober

obersten Ende noch etwas dicker werdend) haben muß; dieses Stück Stange, (ich will es mit q bezeichnen) muß an seinem untersten Ende gerade dergestalt eingefalzt seyn, daß es in den Falz des eigentlichen Fußes oder der eigentlichen Stange aufs genaueste eingepaßt werden könne, (und da muß auch ein viereckiges Loch durch den Falz des Stückes q gebohrt seyn, damit man, wenn man lezteres in den Falz der eigentlichen Stange einpassen will, es durch einen, durch beyder Falze Löcher geschobenen, viereckigten Pflock vollkommen vest machen, und sonach bewerkstelligen könne, daß die Haupt- oder eigentliche Stange um ein merkliches aufwärts verlängert werde, und zwar muß es gerade ausgemessen worden seyn, daß durch diese einzuschiebende oder aufzusetzende Verlängerung eine Stange entstehe, welche immer noch um etwas höher sey, als der stehende Spieler lang ist; zugleich muß das Stück q auch an seinem obern Ende eingefalzet seyn, und zwar gerade so, wie bey dem gleichmäßigen, jedoch zum Sitzendspielen eingerichteten (nicht angenagelten) Pulte die eigentliche Stange selbst einzufalzen war, nemlich also, daß das Bretgen k hier hineingeschoben werden könne. So oft man nun also dies zum Stehendspielen eingerichtete Pult darzu anschicken will, so pflöckt man in die Hauptstange das Stück

q ein, und oben in das Stück q wird k eingepflöckt, in welches k dann so weiter die 2 Stäbe (l) und weiteres Zubehör appliciret werden. Man siehet wie bequem und tauglich diese meine Erfindung sey, man kann auf diese Art an ein und eben demselben freystehenden Pulte sowol sitzend spielen, als auch (nach vorgängiger aufgesezter Erhöhung) stehend, und endlich kann, wenn die Pflöcke herausgezogen werden, die gesammte Maschiene in lauter einzelne Theile zerlegt und bequem fortgeschaft werden.

Daß sich zur noch mehrern Bequemlichkeit, hernach auch zur äusserlichen Schönheit und Zierde dieser neu inventirten Pultarten von jedem, nur einigermaßen mechanischen Kopfe, gar mancherley annoch hinzu erfinden lasse und hierdurch meine Erfindung noch mehr vervollkommnet werden könne, ist ganz leicht abzusehen; Einer — schreibt Schlözer, — erfand den Besen, und der andre den Stiel dazu.

§. 6.

Auf die Erhaltung des Wohlstandes der Augen und der Finger kann ein Musiktreibender nicht genug bedacht seyn. Diesen Wohlstand bey den Augen zu befördern ist präservative nichts

nüzlicher,

nüzlicher, als wenn man sie Abends, gleich vor Schlafengehen, ingleichen früh beym Aufstehen mit einem, in frisch geschöpftes, kaltes Brunnenwasser getauchten, reinen Tuche auswäscht. Dieses Hülfsmittel, so unbedeutend und einfältig es auch aussieht, ist doch von ganz ausnehmenden Werthe; man behauptet billig, daß das Gesicht dadurch bis ins höchste Alter unversehrt erhalten werde, und ich selbst habe von der Zeit an, wo ich mirs angewöhnte, die Gesundheit und Brauchbarkeit meiner Augen, welche sehr zu wanken begann, ungemein bevestiget. An manchen einzelnen Tagen, wo man einmal die Augen, durch absonderlich vieles Lesen oder Schreiben, zu sehr, ermüdet hat, ists ihnen gut, sie vor Schlafengehen, statt Brunnenwasser, mit Rosenwasser zu waschen. Zu denjenigen Dingen, welche das Gesicht anzugreifen und ihm sehr zu schaden pflegen, gehören: alle ins Auge gelassene Wärme oder gar Hitze, z. B. das allzunahe, lange Stehen an heißen Ofenplatten, die Bähungen des Augs mit warmen Flüßigkeiten, die Zugluft, das Starrsehen in die Sonne, das Lesen in der Morgen- oder Abend-Dämmerung, das geschwinde Blicken aus großer und langer Dunkelheit ins Helle (daher können die auf der Stelle blind werden, die lange im finstern Kerker saßen, und auf einmal an das Tageslicht kommen,)

das häufige und nicht genug unterbrochene Lesen und Schreiben, *) heftiger Sturmwind, der uns gerade ins Auge weht, Reiben der Augen mit den Fingern (leztere sollten gar nicht in die Augen kommen) hitzige, scharfe Speisen oder Getränke, Unenthaltsamkeit in der Liebe, und endlich, um auch eines äussern Umstandes zu gedenken, der Staub eines gewissen Pilzes oder Schwammes, den man Bovist nennt, auf Wiesen einsammelt und in Apotheken zu medicinischem, oder vielmehr chirurgischem Gebrauch aufhebt; Wenn einem Menschen etwas von diesem Staube in die Augen fliegt, so ists zum größten Schaden dieser leztern.

Was die Conservation gesunder Finger anbelangt, so gehört dahin eine sorgfältige Vermeidung

*) Vornemlich, wenn es in einem hellen Fenster, oder doch sehr nahe an selbigem geschieht; denn so lange es nicht Dämmerung, sondern Tag ist, d. h. so lang die Sonne am Himmel steht, ist unsern Augen, indem wir sie bey der Arbeit anstrengen, eine gemäßigte Klarheit des Tageslichtes ungemein zuträglich und wir werden ungleich weniger Augenbeschwerde nach einer in einem, den Tag über etwas mehr verdunkelten, Zimmer gethanen Arbeit empfinden, als nach einem ungleich kürzern Lesen im hellen Fenster.

dung schwerer Handarbeit; denn hierdurch (z. B. durchs Holzsägen, Holzhacken, Graben, Zimmern ꝛc.) wird die ganze Hand schwer, steif, bekommt Schwielen und verliert das Gefühl merklich, auch kann man sich noch darzu bey dergleichen Verrichtungen starke Hieb- Stich- oder Stoßwunden zuziehen, aus welchen nicht selten weitläuftige Schäden entspringen. Hat man ja eine offne Hieb- oder Stichwunde sich einmal zugezogen, so ist es, wie so häufige Beyspiele unter Jägern, Bauern und Handwerkern lehren, am besten, sie etwas ausbluten, sodann aber das natürliche Wasser oder den Urin darauf laufen zu lassen; Wasser, worein Salz geworfen worden, thut ungefähr eben diese Dienste, ja ich habe oft Zimmerleute, welche sich schwer bleßirt*) hatten, ganze Prisen voll troknes Salz in die Wunde streuen und leztere solchergestalt auswaschen gesehen, welches zwar, im Augenblicke der Einstreuung und Auswaschung selbst, häßliche Schmerzen, verursachte, hernach aber eine desto geschwindere,

*) Versteht sich, daß es keine solche Wunden waren, welche unentbehrliche Theile zerstört hatten, (denn solche Blessuren verlangen eine genauere chirurchische Cur) sondern bloße Fleischwunden, als solche aber sehr starke.

gar nicht schmerzende Heilung nach sich zog. Ferner muß man sich schlechterdings in Acht nehmen, daß man nicht die sich zuweilen an den Seiten der Fingerspitzen losgebende Haut (Neider, Neidnagel) mit Gewalt losmache, oder abreiße, denn es entstehen hieraus oft sehr schwere Schäden und höchst gefährliche Fingerzufälle; dergleichen Hautspitzen müssen allemal mit einer saubern Scheere kurz und reinlich abgeschnitten werden. Die Nägel an den Fingern dürfen nicht abgebissen, noch daran geschnippelt werden, man muß sie vielmehr allezeit mit der Scheere reinlich und nie zu kurz (als welches den Fingerspitzen sehr empfindlich und im Spielen hinderlich fällt) abschneiden. Vor Verbrennung der Finger, muß man sich sorgfältigst hüten, sollte es aber ja vorgefallen seyn, so bestreiche man nur auf der Stelle den verbrannten Ort mit Speichel (welches die Entstehung der Brandblasen verhütet, wenn es zumal gleich im Augenblicke der Verbrennung selbst geschieht, und wenn man die benezte Stelle nahe ans Feuer hält, daß dessen Hitze die Hitze der Verbrennung an sich und folglich aus dem Gliede heraus ziehe) hierauf streiche man Baumöl auf den Brandschaden, und lege, über dieses Oel weg, etwas Zunder (Zunderlappen) welches denn mittelst eines übergebundenen Lappens, oder Verbands, vest gemacht wird.

Dieses

Dieses einfache Mittel darf nur ein paarmal frisch aufgelegt werden, so ist die Cur vollendet.

Das Gegentheil des Verbrennens, nemlich das Erfrieren der Glieder, ist fast noch sorgsamer zu verhüten, weil es viele, heftige und, bey jeder nicht ganz vollkommen gründlichen Cur, alljährlich wiederkehrende Schmerzen macht, auch die Glieder dermaßen zurichtet, daß sie fast ganz unbrauchbar werden. Ausser den gewöhnlichen Arten Glieder zu erfrieren, kann man auch schon dadurch dazu kommen, daß man bey harter Kälte ein an freyer Luft stehendes Metall an das Glied kommen läßt (z. B. wenn man eiserne Gitterstäbe vor den Fenstern mit der Hand berührt, oder wenn man jählings in gefrierendes Wasser greift.) Sobald man vermuthet oder gewahr wird, daß ein Glied erfroren seyn möchte, so stecke man es nur gleich auf der Stelle in eiskaltes Wasser oder in Schnee; Wenn sichs hier etliche Minuten lang befindet, zieht sich der Frost aus ihm heraus und tritt ins eiskalte Wasser, oder in den Schnee über, also daß weiter nichts zu gebrauchen nöthig ist, sondern dadurch allein die ganze Cur beendigt wird. Versäumt man aber dies, daß man diese kalte Cur gleich auf frischer That und noch draussen an freyer Luft vornimmt, so ist alles

um=

umsonst, denn wenn das Glied nach der Erfrierung erst in die Wärme gehalten wird, so ist sein völliges Verderb entschieden, weil durch dieses zu jählinge Aufthauen oder Erwärmen des Gliedes die Erfrierung (die erst nur eine Erstarrung und durch die Kälte auszutreiben war) vollkommen gemacht wird, worauf denn weitläuftige und beschwerliche Curen erfordert werden. Leztere sind von gar vielerley Art bekannt, helfen aber nicht alle gleich gut *) und haben wenigstens alle die große Unbequemlichkeit, daß man sie unter einem

*) Ich könnte ein langes Register vieler gegen Frostschäden helfender Mittel hersetzen, weil ich deren sehr viele gesammelt und geprüft habe. Ich muß aber gestehn, daß mir bis iezt kein einziges zu gleicher Zeit so bequem und doch so völlig zu helfen geschienen hat, als das Hirschtalk, wofern man es nur in allen Dingen laut obiger Anweisung braucht. Von andern Mitteln will ich blos folgendes, das man sehr rühmet, hersetzen: zwey Loth frisch ausgelassenes Hasenfett werden mit 20 Tropfen Stein-Oel (Petroleum) vermischt und hiermit das schmerzende erfrorne Glied aller 2 bis 3. Stunden bestrichen und verbunden; Ist das erfrorne Glied schon aufgebrochen, so wird, statt des Petroleum, eben so viel Eyeröl (oleum ovorum) zur Salbe oder zum Hasenfette gesezt.

nem beschwerlichen Verbande Wochen lang tragen muß, welches den Gebrauch der Glieder gewaltig erschwert und weitläuftig zu appliciren ist. Dieses hat mich veranlaßt, schon seit langer Zeit mit aller Aufmerksamkeit auf die Entdeckung eines Mittels bedacht zu seyn, welches sichre und zulängliche Hülfe leistete, ohne in einem Verbande getragen werden zu müssen. Ich habe auch endlich ein solches Mittel gefunden, und zwar besteht es in dem in allen Apotheken (am frischesten aber bey den Jägern und Forstbedienten) zu habenden Hirschtalke, (Hirschunschlitt, Sevum Cervi Elaphi) Ich verfahre damit folgendergestalt: sobald sich zu Ausgang Septembers oder im halben October die kältere Witterung einstelt, spührt man es gleich an solchen Gliedern, die mit einem alten Frostschaden behaftet sind; (Diese Glieder nehmlich werden dann steif, unbehülflich, roth und geschwollen;) da kaufe ich denn sogleich für irgend einen Groschen Hirschtalk und streiche damit (nachdem das Frühwaschen der Hände, welches die Reinlichkeit erfordert, mit kaltem, aber doch nicht schreckend- noch weniger eißkaltem Wasser vollbracht worden) jeden Morgen die ganze Hand (oder sonstiges erfrornes Glied) ein wenig ein. In währendem Streichen giebt sich da schon von selbst so viel von dem Talke ab, als zu einer ganz

schwachen

schwachen Ueberfalbung der Hände erforderlich ist, und dann ist kein äusserer Verband, noch sonst etwas den ganzen Tag über daran zu thun vonnöthen, ausser daß man sich in Acht nehmen muß, die Hand den Tag über nicht zu erkälten, denn wenn man allerley kaltes Geräth mit der bloßen Hand anfassen, oder ohne Handschuh die Hand der Winterluft merklich aussetzen wollte, so würde man bald verspühren, daß man ihr keine Güte gethan habe, und daß wenigstens diejenige ungehinderte Gelenksamkeit der Finger, die beym Musiciren so wünschenswerth ist, einen Eintrag erlitten habe. Sehr wichtig aber ist es, diese Talk=Behandlung recht beyzeiten im Jahr, nemlich zur obgedachten Jahreszeit vorzunehmen, denn wenn man nicht mit ihr schon dann anfängt, wenn sich nur einige, kaum zu bemerkende, Spuhren des wieder in die Glieder tretenden Frostes äussern, wenn man Gegentheils so lange darmit ansteht, bis man würkliche Geschwulst und Schmerz empfindet, so ist die Cur schon schwerer, und man muß sich da viel häufiger mit dem Talke streichen, da man es ausserdem nach meiner frühern Methode nicht einmal alle Tage, sondern nur etwa einen Tag um den andern, oder wöchentlich ein paar mal nöthig hat. Daß diese Cur bequem sey, wird wohl jedermann einsehen,

und

und daß sie auch noch dadurch große Vorzüge erlangt, weil das Talk des Hirsches weder irgend einen Geruch, noch sonstiges Unreinliches an sich hat, ist eben so einleuchtend.

§. 7.

An dem Bau unsrer Violoncells, so wie sie die meisten und gewöhnlichen, (selbst recht geschikten) Instrumentmacher verfertigen, habe ich zweyerley wichtige Erinnerungen, auf welche insgemein zu wenig geachtet wird, zu machen 1) sollte an jedem Violoncell der unterste Knopf (um welchen der Drath, der den Saitenfessel hält, sich schlingt) nicht aus dem Ganzen, noch verschlossen, sondern innerlich hohl gebohrt seyn, also daß man in diese Knopfhöhlung einen, nach Maasgabe der Länge des Spielers abgemessenen, großen Pflock (z. B. 6 bis 12 Zoll lang und Fingers dick) vest einschieben und auch wieder herausziehen könnte. Ich weiß zwar, daß sehr viele Instrumentmacher es also, wie ich es hier verlange, machen, und jedes Violoncell auf einen solchen Pflock (welchen man den Fuß, oder Stachel zu nennen pflegt) einrichten, allein ich weiß auch eben so gewiß, daß viele andre es völlig umgekehrt machen, und daß man in einigen deutschen Gegenden, jedes neue Violoncell mit undurchbohrten, verschlosse-

schlossenen Knopfe macht. Man sagt nemlich daselbst, daß ein einzuschiebender Fuß oder Stachel das Violoncell schwerer zu spielen mache, weil er es zu sehr erhöhet, also daß der im Spielen sitzende Baßist gegen das hohe Instrument zu klein sey, und mit der linken Hand zu hoch über sich langen müsse. Dieses halte ich vor eine ausgemachte Sache, (ausgenommen beym Sitzen auf sehr hohen Stühlen, wo das Violoncell ohne Stachel zu niedrig deucht, allein ist denn das Sitzen die einzige Positur, in welcher man das Violoncell spielen kann? Viele, welche nichts begreifen, als was sie selbst fanden, werden auf diese Frage sofort mit Ja antworten, allein sie irren. Alle Bässe können recht gut stehend gespielt werden, *) und

*) Selbst die schweren obligaten Bässe die auf dem Violoncell in der höchsten Applicatur (aus Violinschlüssel rc.) durch Aufsetzung des Daumens abgespielt werden müssen, lassen sich, nach kurzer Gewohnheit, nicht im Geringsten schwerer stehend, als im Sitzen spielen. Die Positur macht sich hier, wie ich aus Erfahrung versichern kann, recht gut von selbst, das Anstemmen des linken Daumes auf die Saiten drükt den ganzen Cörper des Instruments gegen des Spielers linkes Bein und so steht das Violoncell unverrükt, zumal wenn der kleine eiserne Stachel, den man unten in den obgedachten

und ich habe sehr geschickte Baßisten gekannt, welche, weil das anhaltende Sitzen ihrer Gesundheit Nachtheil brachte, sich an das Stehendspielen gewöhnt hatten, und in dieser Stellung alles herausbrachten, was man irgend von einem guten Spieler fordern kann. Ein solcher Mann nun ist sehr übel dran, wenn er ein Violoncell spielen soll, das nicht auf den Fuß oder Stachel eingerichtet ist, denn aufs sitzend Spielen ist er nicht exerciert, und, um stehend zu spielen, müßte das Violoncell durch den unterzustellenden Fuß erst noch erhöht werden können. Da nun zumal ein in seinem Knopfe durchbohrtes Violoncell, auch für den, welcher sitzend zu spielen gewohnt ist, passet (denn er darf nur unterlassen den Fuß oder Stachel in die gebohrte Oeffnung einzuschieben, und darf nur ein hölzernes Stöpselgen in die Oeffnung stecken (wenn diese anders so lang ist, daß sie bis ins hohle Corpus hinein geht, folglich den

Ton

ten hölzernen Pflock oder Fuß zu schlagen pflegt, fein scharf und spitz ist. Dieser Stachel (jeder abgebrochene und durch die Feile wieder zugespitzte Nagel ꝛc. ist dazu diensam) muß ohngefähr in der Länge eines halben Zolles aus des Fußes Spitze hervorstehn, und so in die Stubendielen etwas einstechen.

Ton herauslassen und verderben dürfte) so ist es ja ein, ihm gewöhnliches, Instrument ohne Fuß) so erhellet offenbar die Richtigkeit meiner Behauptung, daß zu jedem Violoncell ein Stachel zur Hand, und solchen unten in den Kopf einzuschieben möglich seyn müsse; zumal es gewiß sogar dem sitzendspielenden Musico recht erwünscht und seinem Körper oft äusserst bequem seyn würde, wenn er nachdem er z. B. schon Stundenlang zusammengepreßt gesessen hat, nun auch einmal aufsteigen, und nach geschwind verrichteter Einschiebung des, zur Hand befindlichen, Fußes im Stehen fortspielen könnte. Dieses Abwechseln der Positur, das sonst auf allen Instrumenten zur Erleichterung ihres Spielens allgemein möglich ist, warum soll das blos bey den Bässen nicht anwendbar seyn, wo es doch (um der großen Körper der Baßinstrumente willen) vorzüglich erwünscht und erleichternd wäre. 2) Sollte ein jedes Violoncell (wie auch überhaupt alle Bässe, Bratschen und Violinen ein solches, Griffbret haben, welches an seinem untern (dem Stege am nächsten stehenden) Ende etwas hohl oder ausgebaucht wäre, also, daß seine untere Fläche (wenn man mit dem Finger zwischen Griffbret und Korpus oder Rumpf des Instruments hinein fährt) eingehölt wird, welches denn auf die obere Flä-

che

che des Griffbretes die Würkung hat, daß diese Oberfläche rundlich d. h. in der Mitte höher, als an den Seiten wird, eben wie dasienige Theil eines Löffels, worein man die Suppe schöpft, unten ausgehöhlt und folglich oben auf der Oberfläche bauchig, und in der Mitte am höchsten aussiehet.) Vorzeiten, wo man auf allen Geigen-Instrumenten, nur selten in die höhern Applicaturen hinauf spielte, auf den Baßinstrumenten hingegen niemalen so hoch kam, schadeten Griffbrete, deren Oberfläche ganz platt und eben waren, im Spielen gar nicht; In unsern Tagen hingegen, wo die Violoncellapplicaturen nicht selten bis ans äusserste Ende des Griffbrets (ja manch schönes mal, noch drüber hinaus, bis an den Steg hin) hinauf führen, ist es zur Bequemlichkeit des Spielers unumgänglich nöthig, daß das Griffbret nicht platt, sondern vielmehr von seiner ohngefähren Mitte *) an, bis zu seinem äussersten, dem Stege ziemlich nahen, Ende unterhalb

*) Diese Mitte nehme ich da an, wo das Griffbret aufgeleimt zu seyn aufhört und frey übers Korpus herabgeht, oder, mit andern Worten, gleich unter dem Ende des Halses. Von diesem Flecke an muß die rundliche Oberfläche des Griffbrets allmählig beginnen, anfangs kaum merklich, tiefer herab aber

terhalb eingehölt, folglich oben ausgebaucht, oder rundlich sey, denn ausserdem hält es in den höchsten Applicaturen ungemein schwer, eine Saite rein, geschwind und doch ohne Berührung der darneben liegenden Saite zu streichen. Wer aber nun einmal kein anders, als ein nach zeitheriger Mode gebautes plattbretiges Violoncell hat, der kann sich einigermaßen dadurch zu helfen suchen, daß er den Steg, da wo die Saiten auf ihm liegen, von aller platten Form gänzlich entfernt, und dargegen, durchs Zuschneiden, in eine recht rundliche bringt, denn ein recht gerundeter Steg befördert das gute Spielen in den höchsten Applicaturen gar sehr.

§. 8.

Man erblikt bey den Violinspielern gar mancherley Lagen, in welchen sie die Violin spielen, es bleibt aber zuverläßig, daß die beste diese ist, wenn man im Spielen das Kinn auf die linke Decke der Violine legt; Man hat davon vornemlich folgende Vortheile, 1) liegt die Violine auf diese Art durchgängig, vornemlich aber zum geschwinden

aber immer merklicher, und endlich am untersten, dem Stege nahen, Ende am aller sichtlichsten.

schwinden Emporsteigen in die höchsten Applicaturen und zum Zurükspringen aus leztern am bequemsten und vestesten. 2) Können bey dieser Lage die, oft mitten im Spielen springenden, oder platzenden Saiten dem Spieler nicht in die Augen fliegen, als welches sonst eine beträchtliche Beschädigung dieses edlen Sinnes nach sich ziehen kann. Bey der Bratsche finden es viele besser, das Kinn auf die rechte Decke zu legen; ich habe darwider eben nichts einzuwenden, nur versichere, daß wenn der (zumal angehende) Bratschist aus Tonarten, die mehr als Ein b vorgezeichnet haben, spielen soll, er in selbigen alsdann am leichtesten rein spielen wird, wenn er die Bratsche also ansetzet, daß sein Kinn beynahe auf dem äussersten, linken Rande der linken Decke liegt. Zu den übrigen Tonarten spielt er in einer andern Lage, nach Gefallen.

§. 9.

Bey der allerersten Erlernung der Violin, der Bratsche, der Bässe, kurz aller Geigenarten, ists ungemein wohlgethan, wiewohl man es leider fast nie beobachten sieht, wenn der Lehrer drey kleine Streifgen weißes Papier schneidet, von welchen jegliches Stück so lang ist, als das Griffbret des Instruments, welches erlernt werden soll,

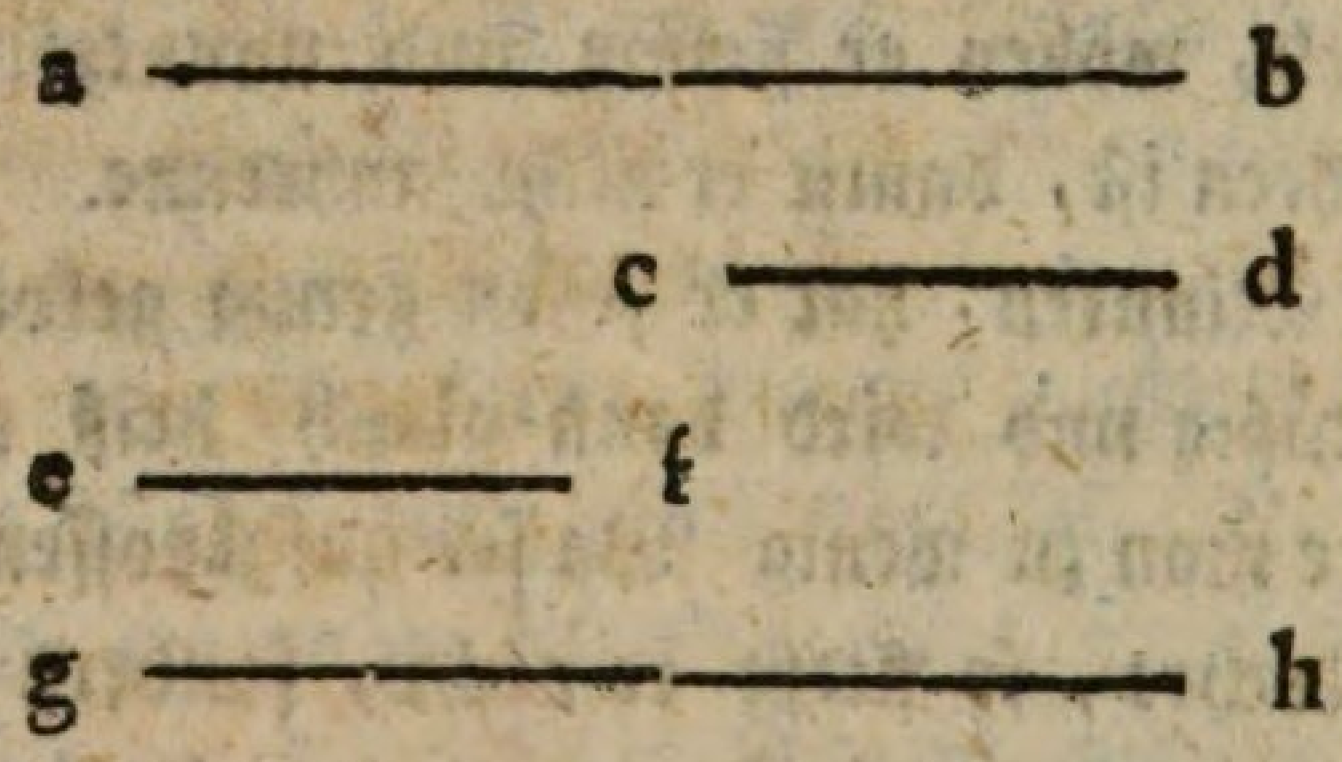
in den Gegenden von seinem Sattel an, bis zum Ende des Halses, in der Breite beträgt; In der Breite muß jedes dieser 3 Papiergen bey Violinen und Bratschen so viel, als ein guter Bleystift, oder ein Schreibkiel dick ist, betragen, bey Bässen hingegen, muß es merklich breiter seyn. Diese 3 Papiergen gebrauche der Lehrer also; er klebe sie, mit gewöhnlichem feinen Mundleim, *) queer

*) Dieser Leim, welchen man in den Kaufmannsläden käuflich haben kann, und welcher in dünnen, braunen, fast ganz durchsichtigen, ungemein harten Täfelgen besteht, wird also applicirt; man bricht ein Täfelgen von schiklicher Größe (zum Aufleimen jener Papiere z. B. ist ein Stükgen Leim von der Größe eines Speciesthalers zulänglich, ja überflüßig) in möglichst kleine Stükgen und wirft leztere in ein Gefäßgen; hierauf gießt man so viel frisches Wasser auf, als nöthig ist, die gedachten Stükgen gerade zu bedecken, und so bleibt es stehen, bis die Leimstükgen durchs Wasser dergestalt erweicht werden, daß man sie gleich zerdrücken könnte. Alsdann sezt man das Gefäßgen, oder den Scherbel (vorher muß aber, falls sich das Wasser in den Leim gezogen hätte, ein oder ein paar Theelöffel voll frisches Wasser nachgegossen worden seyn, denn das Wasser muß immer gerade über dem Leime stehen, so, daß es leztern gerade überdekt, oder um ein Kleines in der Höhe übersteiget), über glühende

queer übers Griffbret, und zwar z. B. bey Violinen das erste ungefähr Daumenbreit vom Sattel, gerade auf diejenigen Stellen des Griffbrets, auf welchen man queer über 4 Griffe, als nehmlich auf der G Saite, a, auf dem D, e, auf dem A, h und auf dem E, f greift. Ohngefähr eines Fingers breit (ich sage ohngefähr, denn auf manchen Geigen liegen die Griffe enger, als sie auf andern ihresgleichen liegen, auseinander, das eigentliche Fleck, wo jedesmal der reine Griff und Ton liegen, muß das Ohr des Musiklehrers er-

glühende Kohlen, da denn der erweichte Leim mit dem auf sich habenden Wasser in gelindes Kochen geräth, wobey er fleißig und ununterbrochen umzurühren ist, damit er nicht anbrenne. Binnen ein paar Minuten, hat er schon genug gekocht, ist völlig flüßig und wird dann gleich heiß aufgetragen. Hatte man zu wenig Wasser aufgegossen, als man ihn kochte, so fließt er nicht, sondern brennt ein, bey zu vielen Wasser hingegen bleibt er zu dünn und klebt nicht. Sollten die aufgeleimten Papiergen von dem, oft sehr glatten, Griffbrete wiederum abspringen, so darf man nur das Aufleimen, ein, oder ein paarmal wiederholen, sie sitzen endlich recht gut Monathe lang, zumal wenn man weiches, sich wohl anschmiegendes, dünnes Papier darzu nimmt.

forschen, auf dieses Fleck macht er sodann mit einer Steknadel ein Merkzeichen und auf lezteres klebt man genau das Papier) von dannen, vorwärts nach dem Steg herab, *) wird queer über aufs Griffbret das 2te Papiergen geklebt, welches denn die Stellen, wo auf den 4 Saiten einer Violine die Griffe h, f, c, g, liegen, marquirt; Endlich wird vorwärts, in gleicher Distanz, das 3te Papiergen, welches die Griffe c. g. d. a. angiebt, aufgeleimt. Bey Bratschen verfährt man eben so, nur daß da die Griffe anders heißen. Beym Violoncell ists damit etwas anders, es sind da nemlich 4. Papiergen vonnöthen, welche in folgender Figur aufzukleben sind:



Auf dem ersten Papiergen (a b) liegen die Griffe d, a, e, h; Auf dem 2ten (c d), welches nur die halbe

*) Dem Bau der Violine und aller Geigen nach, heißt das, was sich vom Sattel entfernt und dem Stege nähert, herab, den Tönen hingegen nach, muß es

halbe Länge hat, und daher blos unter den 2 Saiten D und A vest gemacht wird, liegen die beyden Griffe: f und c. Die Ursache, um deren willen dieses 2te Papiergen nur halb so lang, als das 1ste ist, und sich deswegen nur auf 2 Saiten erstrekt, ist diese, weil auf jeder von den beyden mit Drath übersponnenen Saiten, der 2te Griff etwas tiefer (nach Tonhöhe zu sprechen höher) liegt, als er auf den beyden nicht übersponnenen Saiten gelegen ist, dieserhalben ist das absonderliche 3te Papiergen (e f.), welches sich blos unter beyde übersponnene Saiten erstrekt, und auf ihnen die Griffe e, und h angiebt; Wollte man auf den beyden übersponnenen Saiten dahin greifen, wo auf den beyden andern Saiten, nach Maasgabe des 2ten Papiers, gegriffen werden muß, so würde man, statt der begehrten Griffe e und h vielmehr es und b hören; Wollte man aber hinwiedrum auf den beyden Saiten D. und A zur Hervorbringung der Töne f. und c. dahin greifen, wo unter den beyden übersponnenen Saiten das Papiergen (e f) lieget, so würde man die Töne fis und cis hören. Man sieht also warum auf dem Violoncell 4 Papiergen applicirt

es hinauf heißen, denn dort werden ja die Töne immer höher.

werden müssen. Das 4te von lezt gedachten (g h) hat die volle Länge und geht folglich unter allen 4 Saiten weg, es deutet die Griffe f, c, g, d, an. Noch ist zu merken, daß bey Aufleimung dieser Papiergen auf allen Geigenarten dahin gesehen werden muß, daß die Papiergen, indem man sie durch den Leim queer auf dem Griffbrete vest macht, in dieser Queere nicht völlig schnurgerade liegen, sondern ein klein wenig schräg, und zwar so, daß das unter den übersponnenen Saiten liegende Papier-Ende ein ganz klein wenig tiefer (d. h. ein klein wenig mehr nach den Steg herab) liegt, als das unter den nicht übersponnenen Saiten liegende Papier-Ende vest liegt, weil auf den gröbern Saiten doch ein wenig tiefer (oder, nach der Tonleiter zu sprechen, höher) als auf der D, und A-Saite gegriffen werden muß, wenn gleich diese Griffe eigentlich queer über in einerley Gleiche lägen. — Was sollen aber diese aufgeleimten Papiergen für einen Nutzen haben? Diesen, daß der Anfänger an ihnen ein sichres Merkzeichen hat, wie er die Finger setzen solle. Ich habe oftmals Schüler in der Musik bemerkt, deren Gehör so wenig gebildet war, daß sie durchaus wenig Unterschied zwischen rein- und unreinen Tönen fühlen konnten, und da griffen sie denn ins Zeug hinein, und sezten die Finger so falsch, daß es

ein

ein Jammer war; So lange der Lehrer nun zugegen war, ließ sich noch einigermaßen steuern, so bald er aber hinweg war und des Schülers Privatexercitium ihn weiter bringen sollte, nahm die Noth sehr überhand, und der Schüler, der nun dabey weder eignes gutes Gehör, noch die einhelfende Thätigkeit des Lehrers zur Weisung hatte, griff jämmerlich falsch, und verwöhnte seine Finger, sahe auch wohl selbst ein, daß es nicht so klänge, wie es solle und betrübte sich, da ers gleichwol nicht zu ändern vermochte, darüber. Aller dieser Ungelegenheit wird durch das Daseyn der Papiergen gänzlich vorgebeugt, denn wenn der spielende Anfänger fleißig nachsieht, ob seine Finger richtig, d. h. auf den rechten Papieren liegen, so kann er genau wissen, ob er rein gegriffen habe, und da er auf diese Art, (woferne nur anders sein Instrument stets rein gestimmt ist, *) gar

*) Unumgänglich nöthig ist es, daß der Lehrer irgend einer Geigenart den allerersten Anfang seines Unterrichts mit Unterricht in der Stimmung mache, er irret allemal, wenn er ihn mit Unterricht in den eigentlichen Spielübungen macht, denn wie kann solche der Schüler, wenn dann der Lehrer weggegangen ist, mit einigem Nutzen exerciren, wofern sich unterdessen das Instrument verstimmt hat, und der Schüler diesem Unfalle nicht zu begegnen

gar keine andern, als reine Töne vom ersten Anfange seines Lernens an zu hören bekommt, so findet

nen weis. Nichts ist inzwischen leider gewöhnlicher, als daß der Lehrer in jeglicher Musiklection die Geige des Schülers aus dessen Hand nimmt, und sie selbst ausstimmet, da er doch dieses dem Schüler überlassen, und ihm in jeder Stunde etwas darauf exerciren sollte. Der Lehrer kann es ja schon, soll es der Schüler nicht auch lernen? Die Hülfsmittel, durch welche man den Anfängern die Geigen rein stimmen lehren kann, sind unterschiedlich. Ihnen die Stimmung durchs Zusammenstreichen zweyer Saiten (Stimmung auf die Qvinten), als welches die beste Methode ist, beyzubringen, lasse man ihnen beständig die Zusammenstriche der reinen Stimmung hören, dann verstimme man ihre Geige vorsezlich, lasse sie zusammenstreichen, und hören, wie widrig das klingt, dann lehre man ihnen, wie sie durch mehr- oder wenigere Auflegung des linken Zeigefingers auf die zu tief stehende Saite den Grad der fehlerhaften zu tiefen Stimmung zuverläßig beurtheilen können, und wie sie so hinauf stimmen müssen, bis sich das Gehör begnügen kann. Auch dadurch helfen sich viele Anfänger auf der Geige im Stimmen, daß sie den kleinen Finger da hin legen, wo er hin gehört (auch auf diese Griffbretstelle kann ein Papiergen vestgeleimt werden) da denn die folgende Saite, frey angestrichen, völlig eben also klingen muß, wie

findet sich auch bey ihm das Gehör, und er lernt dann gewiß gar bald empfinden, was vor Unterschied unter den mancherley Griffen zu machen sey; hat er dieses erst mit Zuverläßigkeit empfunden, dann kan man ja die Papierchen hinweg nehmen und den Schüler von solcher Milchspeiße entwöhnen. Ich habe dies schon oft sehr bewährt gefunden, und das musicalische Gehör wahrhaftig selbst bey solchen, in denen dazu schlechte Hoffnung war, bestens erwecken und bevestigen gesehen.

§. 10.

Der Lehrer vergesse nie den Anhängern zu sagen, daß keineswegs von jedem Tone zum nächsten gleich weit ist, denn es machen ja die Töne e und h hierinnen eine Ausnahme, indem von e zu f nur ein halber Ton Zwischenraum ist, und eben so viel ist von h zu c.

§. 11.

Man lasse den Anfängern auf Violin und Bratsche nicht zu, daß sie, wie sie gar leicht an sich

wie auf der vorigen Saite der Griff mit dem kleinen Finger, (wenn anders rein gestimmt ist), klingt.

sich zu nehmen pflegen, ihr Instrument dergestalt in die Hand fassen, daß es da, wo dessen Rumpf anfängt und der Hals aufhört mit seiner untersten Decke auf dem innwendigen des linken Handgelenks aufliege; denn indem man sich solchergestalt gewöhnt, die Geige mit der linken Hand nicht allein zu halten, sondern auch noch von untenher vest zu stemmen und an die linke Hand anzudrücken, versezt man das Handgelenk (d. h. den Ort, wo der Arm aufhört, und die Hand anfängt, oder wo das unterste, breite und nicht in Finger zertheilte Ende eines angezogenen Handschuhes, der keine Stolpen hat, aufhört) in eine so gezwungene, gehemmte Stellung, daß die Gelenkigkeit der Finger, von welcher doch alles fertige Spielen dependirt, zugleich mit gehindert, und gewaltig beeinträchtiget wird. Blos allein dadurch muß jede Geige vestgehalten werden, daß man den linken Daumen und den linken Zeigefinger wohl an den Geigenhals, der zwischen diesen beyden Fingern liegt, als eine Zange oder Scheere andrukt, und die, blos durch dieses Halten unterstüzte Geige, durch Auflegen des Kinnes auf ihre linke Decke in vester Positur erhält. Auf diese Art bleibt das Handgelenk ganz frey und ungedrükt, und man behält zwischen diesem Gelenke und dem Halse des Instruments so viel freyen leeren

ren Plaz, daß man eine Hand durchstecken könnte.

§. 12.

Man unterrichte die Anfänger sorgsam in der Wahl ihres jedesmaligen Saitenbezugs (d. h. derjenigen 4 Saiten, mit welchen jede Geigenart auf einmal bezogen zu werden pflegt) man zeige ihnen, daß sie ohnmöglich dazu kommen können, ihr Instrument rein und leicht zu spielen, wenn sie Saiten neben einander aufziehen, welche nicht zusammen stimmen. Die Stege mache man ihnen recht gerundet, weil sie dann (wie ich schon oben, am Schlusse des 7den §. zeigte) in der Höhe viel leichteres Spielen haben. Man zeige auch gleich den Nachtheil, den das Umstürzen des Stegs für die Decken des Instruments haben kann, damit sie sich, vom ersten Anfange an, hüten, unvorsichtig mit ihm zu verfahren. — Die Geige des Anfängers muß, wenn er noch in frühen Kinderjahren steht, allerdings zu den kleinen gehören, sobald er aber an Wuchse nur einigermaßen zugenommen, und sich einzurichten gelernt hat, muß man ihm eine von gewöhnlicher Größe geben, denn dieser wächst er dann mit jedem Tage besser zu, und täglich wirds ihm dann leichter und möglicher, sie, gleich großen Leuten, zu spielen.

§. 13.

§. 13.

So wie ich oben (§. 7.) zeigte, daß es vollkommen thunlich ist, das Violoncell stehend zu spielen, woferne man nemlich dieses Instrument, durch den unten eingesteckten Fuß oder Stachel, dergestalt erhöhet, daß ein Erwachsener es mit Bequemlichkeit stehend tractiren kann, so muß ich nun auch noch dieses erinnern, daß sogar der größte Baß, oder Violon mit wahrer, ja vorzüglicher Bequemlichkeit stehend gespielt werden kann, woferne nemlich der Spieler nicht die kleinste Statur hat; auch sich kein Fuß oder Stachel unter dem Instrumente befindet, sondern vielmehr des leztern Korpus platt auf die Erde trift. Durch diesen Mangel des Fußes verliert der Violon sehr viel von seiner Grösse, und der Spieler, wenn er nur, wie gesagt, keine zu kleine Person ist, spielt ihn dann, wie ich aus überzeugenden Beyspielen weis, weit bequemer im Stehen, als im Sitzen. Bey ganz jungen Kindern, welche den kleinern Baß, (Violoncell, der nicht früh genug gelernt werden kann, weil er heut zu Tag zu so schweren Dingen gebraucht wird), erlernen und spielen sollen, schien es mir, selbst wenn sie stehend spielen lernen sollen, am rathsamsten, wenn man den Fuß oder den Stachel

chel des Instruments hinweg ließe, dann würde sich das mit seinem Körper flach auf die Erde treffende Instrument gerade für des Spielers unbeträchtliche Größe schicken, und so wie leztere zunähme, müßte ein, nach und nach immer länger einzurichtender, Fuß oder Stachel untergelegt werden.

§. 14.

Ich habe Anfänger auf dem Violoncell gekannt, welche um ihre Finger zu den groben Saiten abzuhärten, leztere äusserst hoch stimmten (als wodurch sie auch äusserst straff, folglich mit den Fingern ungemein schwer zu behandeln sind). Allein sie hatten davon diesen Nachtheil, daß die allzusehr forcirten Saiten durch diese übertriebene Stimmung so verrenkt und untauglich gemacht wurden, daß sie bald gar nicht mehr zu gebrauchen standen, weil sie auf keine Weise rein zu stimmen waren.

§. 15.

Man gewöhne die jungen Geigenspieler, wenn sie nur einmal dahin sind, daß ihr Ohr den Unterschied von rein und unrein zuverläßig empfindet, nicht allein die ihnen meistentheils so bequemen enggriffigen Geigen, sondern auch eben so

leicht solche zu spielen, auf welchen die Griffe weiter auseinander liegen, wo folglich die Finger mehr zu strecken sind. Es kommt hier alles auf kurze Gewohnheit an.

§. 16.

Man versäume durchaus nicht den Anfänger, sobald ers nur einigermaßen im Stande ist, unter gute und ausgelernte Spieler zu stecken, damit er leztere häufig accompagnire; hier lernt er recht Tact halten, lernt rein spielen, und bekommt Courage, welche ausserdem immer weniger vorhanden zu seyn pflegt, je mehr der Anfänger es aufschiebt, sich unter Grössere zu mischen. — Ueberhaupt muß es bey einem Musikernenden, falls er zu einem merklichen Grade der Vollkommenheit gelangen soll, allerdings ein bisgen streng und wacker über die Sache her gehen, und es ist eine große Thorheit, wenn man glaubt, daß eine oder zwey Stunden in jeder Woche, die oft gar noch halb verderbt und verplaudert werden, dem Lehrlinge zu jenem Endzwecke genug seyn sollen.

§. 17.

Damit der Anfänger sein Geigen-Instrument auch in der Höhe fertig spielen lerne, ists schlech-

schlechterdings nothwendig, daß er sich häufigst in freyen Sprüngen, d. h. in der Geschiklichkeit übe, den Zeigefinger schleunig, über 1. oder 2 Töne weg, rein aufzusetzen. Viele Anfänger nehmen die sclavische Gewohnheit an sich, solche Sprünge nicht aus freyer Hand, sondern also vorzunehmen, daß sie, wenn sie z. B. die D = Applicatur vornehmen wollen, den Zeigefinger nicht eher aufs Quarten-D. oder Quinten = A aufsetzen, als bis er, als sie ihn aufwärts nachschoben, den 3ten Finger (welcher sonst, wenn unten gespielt wird, das Quarten = D, oder Quinten = A zu greifen pflegt) liegen fühlt, da sie denn gleich den 3ten wegziehen, und auf die gefühlte Stelle den Zeigefinger legen. Diese Methode ist zu gezwungen, und hindert schlechterdings an der, zu so gewaltig vielen schnellen Hinaufsprüngen nöthigen, Geschwindigkeit; der Zeigefinger muß demnach, ohne daß er erst voran fühlt, und sich gleichsam erst anmeldet, dreist empor springen und bald wird daraus eine so veste Gewohnheit, daß man sowol über einen, als über 2 Töne frey und dennoch rein hinweg setzen kann.

§. 18.

Ueber den richtigen Gebrauch des jedesmal erforderlichen Bogenstrichs (auf Blas = Instrumenten

menten aber des Zungenstoßes) kann man bey Anfängern nicht genugsam wachen, zumal die Erfahrung lehrt, daß die hierinnen an sich genommenen bösen Gewohnheiten, das Spielen schwer und übelklingend machen, und gleichwohl alsdann kaum abzulegen sind, wenn der Spieler gleich es wünschte. Auch darüber muß der Lehrer wachen, daß sich der Lehrling nicht angewöhnt die Fingerspitzen von der Seite her und leise auf die Saiten aufzusetzen; recht vest und völlig auf die Spitze muß jeder Finger die Saite niederdrücken, sonst wird der Ton leicht unrein, stumpf und pelzig.

§. 19.

Daß das richtige Pausiren für die Anfänger eins der allerschwersten Dinge in der ganzen Musik sey, ist eine bekannte Sache; zur Erleichterung dieser Schwierigkeit dienen folgende Vortheile. 1) Ist ein voller Tact zu pausiren, so darf man ihn nur in solchen Noten, die ihn voll machen würden, abzählen. Wäre z. E. im ganzen oder vier viertel Tact ein völliger Tact zu pausiren, so zähle man indessen, 4 Viertel, oder besser (wenn das Tempo des Stückes nicht zu den geschwindern gehört) 8 Achtel. Dabey ist aber wohl in Acht zu nehmen, daß man dieses Zählen weder langsamer, noch geschwinder, als die Ueberschrift

des

des Stückes, die das Tempo vest setzet, es erfordert vornehme, denn man kann 8 Achtel langsam, geschwinder und auch sehr geschwind zählen, folglich leicht das Zeitmaas, welches sowohl in den Noten, als in den Pausen des Stückes herrschen soll, verrücken, auch ist noch überdies große Vorsicht nöthig, daß man nicht zu spät zu zählen anfange, denn nothwendig muß selbst das egalste und Tempo = richtigste Abzählen, gegen die übrigen Stimmen (welche mit spielen) gerechnet, unrichtig werden, wenn man einen Zwischenraum zwischen den Noten und den Pausen macht, und mit Abzählung der Leztern, sollts auch nur um das Zeitmaas eines 16theils seyn, inne hält, um sich erst auf die richtige Abzählung zu besinnen. Zwischen Noten und Pausen, Pausen und Noten, muß alles Ein Zusammenhang seyn, und beyde müssen in immer egaler Währung ununterbrochen vorwärts gehen. Das hauptsächlichste und fast einzige Hinderniß, um dessen willen die Anfänger nicht gut pausiren, ist gemeiniglich dieses, daß sie an Stellen, wo auf Noten plözliche Pausen vorfallen, bestürzt werden, und über dieser Bestürzung einen, oder mehrere Augenblicke (während deren bereits die Pausen abgezählt werden sollten) sich erst wiederum zu besinnen anwenden, worauf denn meist, um das Versäumte wieder einzubrin-

gen, die Pausen übereilt, und ohne gültige Wäh-
rung weggezählt und damit lauter Unordnungen in den weitern Fortgang des Stückes gebracht werden. 2) Man hat die richtige Bemerkung gemacht, daß die Aussprache gewisser Buchstaben gerade so viel Zeit erfordert, als die Währung gewisser Noten; Man kann sich deshalben sehr füglich dieser Buchstaben oder Wörtergen bedienen, um sie bey sich selbst in dem nemlichen Augenblicke, wo Pausen von gleicher Währung vorfallen, auszusprechen. Diese Wörtergen sind folgende: bey einer Viertelpause spricht man das Wörtgen: Eins aus; bey einer Achtelpause spricht man den Buchstaben H, aus; bey einer Sechszehntheilpause sagt man kurz weg es. Demnach sind Eins, Ha, und Es die drey Pausen-Ausfüllungs-Wörter. Je langsamer nun das Tempo von demjenigen Stücke ist, in welchem die Pausen vorfallen, desto langsamer und nachdrüklicher spreche man diese Wörtlein, durch welche die Pausen ja gerade ausgefüllt werden sollen, aus, je geschwinder es ist, desto wilder und rascher spreche man sie; Ja es ist am besten bey denen sehr langsamen Stücken die Viertelpausen durch: Eins, Eins, die Achtelpausen durch: Eins, und die Sechszehntheilpausen durch, ha auszufüllen, im Gegentheil aber bey sehr geschwinden

Stücken die Viertelpause durch ha, und die Achtelpause durch es auszudrücken. 3) Kommen im zwey Viertel-Tacte erst Ein zu pausirendes Achtel, dann zwey Achtel, dann wieder eine Achtelpause, so nehme sich der Anfänger ja recht in Acht, diese Sache richtig ausführen zu können, damit die Pausen nach ihrer wahren, richtigen Geltung (denn ich kann das Wörtgen ha langsam und auch fix aussprechen, wornach das Tempo gebiethet) ausgesprochen werden, auch ja keine Zwischenzeit (auch die kleinste nicht) zwischen dem Spielen der Noten und dem Anfangen mit Aussprechen der Pausen entstehe; denn es muß, wie schon oben gezeigt ward, alles Ein Zusammenhang seyn, alles Einerley Währungs- und Geltungsfluß. 4) Man vermeide mit äusserster Sorgfalt, daß nicht, wenn in den Tacten eines Stückes Noten und Pausen unter einander abwechseln, noch eine gewisse absonderliche Ruhe nach jeder Pause vorhanden sey; Man bedenke z. B. wie kurz und geschwinde vier Sechszehntheile fast überall, (ausgenommen im Adagio oder Largo) auf einander folgend, gespielt werden müssen, findet man nun hier den Fall, daß eine Sechszehntheilpause und nach ihr drey Sechszehntheil stehen, so ist der Anfänger nur allzuleicht geneigt, die Pause etwas zu lang zu halten,

oder nach ihrer heimlichen Ausspreching noch eine Secunde inne zu halten, da doch im nemlichen Augenblicke auch schon die drey Sechszehntheile in gehöriger Währung folgen sollten; diesem abzuhelfen ließ mich mein musicalischer Lehrmeister das selbstgemachte kauderwelsche Wort: esdiädel aussprechen, welches, um seiner 4 Silben (es, di, æ, und del) willen, 4 Sechszehntheilen an Währung gleichet; In diesem Worte bedeutet die vorderste Silbe (es, welche allemal das Wörtgen ist, das obgedachtermaßen zu Sechszehntheilpausen ausgesprochen werden muß) die Sechszehntheilpause und die 3 Silben di — ä — del bedeuten, die 3 Sechszehntheile. Jedermann fühlt, daß sich dieses volle Wort gerade so rund, wie sich 4 Sechszehntheile wegspielen, wegspricht, jedermann fühlt aber auch, daß wenn man ungeschikt pausirt, folglich das es zu spät, oder zu gedehnt ausspricht, oder nach dessen Aussprache etwas (sollts auch noch so wenig seyn) inne hält, bevor die drey 16 theile folgen, daß sage ich alsdenn der fixe, runde Klang dieser Notenfigur gerade so viel verliert, als der runde Klang des Wortes esdiädel darbey einbüßet, wenn man statt es, esr sprechen wollte, denn da sich die Silbe: esr, um der Härte ihrer Buchstaben willen, gar schwer und langsam ausspricht, wird sie dadurch auf unsrer Zunge länger,

als

als die 3 übrigen, sich leicht wegsprechenden, Silben und dieses soll ja nicht seyn, sondern sie sollen alle Einerley gleiche Währung haben; eben so zerstört der Spieler, der die Sechszehntheilpause zu lang ausspricht, oder nach ihrer Aussprechung zögert das Zeitmaaß des ganzen Tacts. 5) Der drey = oder auch der Sechsachteltact pflegt die Anfänger sehr zu verwirren, vornemlich durch untergemischte Pausen; die ganze Schwierigkeit läßt sich aber leicht überwinden, wenn man, nebst denen bisher angegebenen Pausir = Regeln, auch noch diesen Vortheil gebrauchet, daß man auf jedes erste Achtel in jedem Tactstriche (ist es aber $\frac{6}{8}$ Tact, nicht allein aufs erste, sondern auch aufs 4te Achtel) einen absonderlichen Nachdruck *)

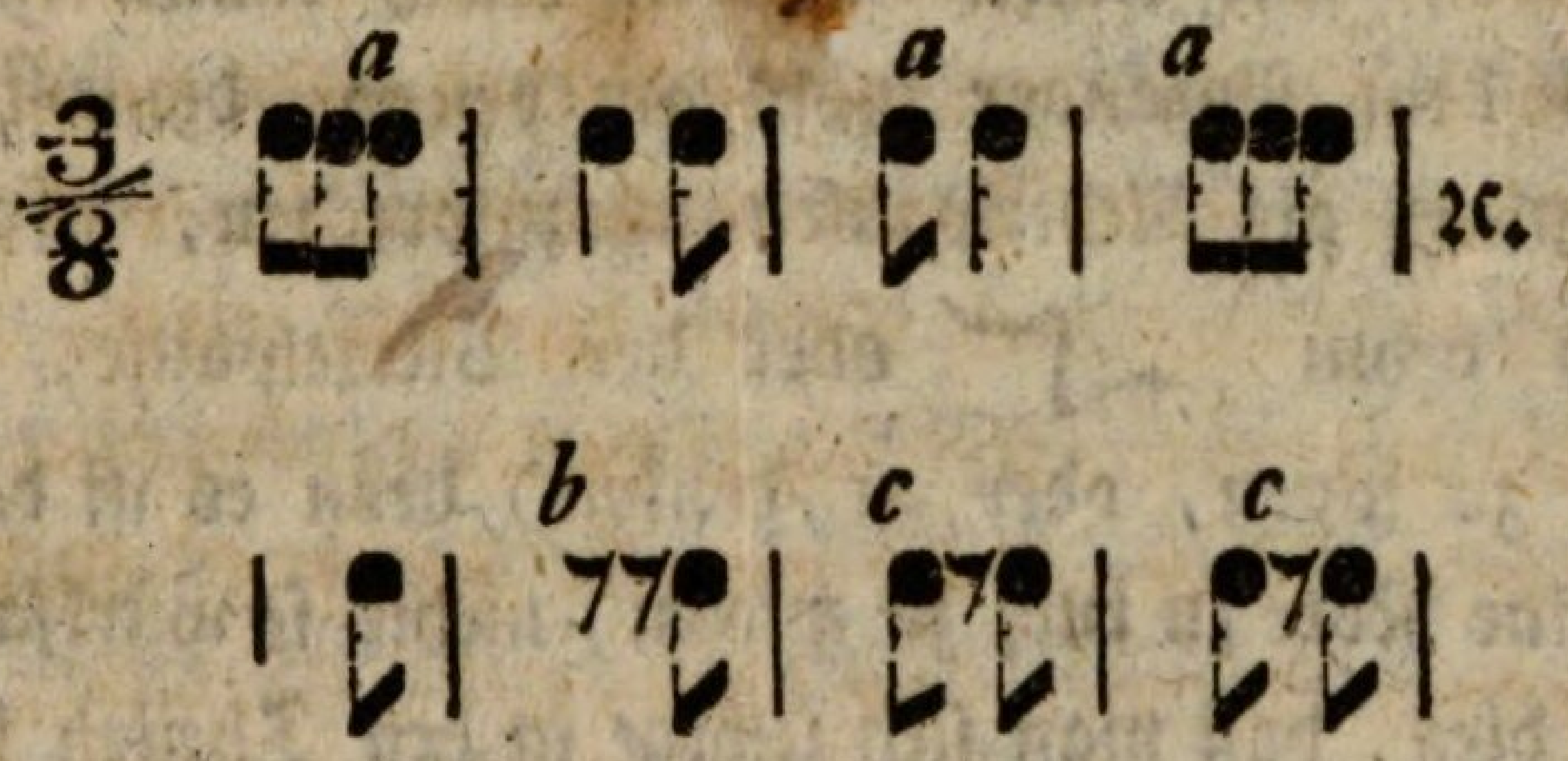
 leget;

*) Dieser mehrere Nachdruck geschieht auf den Geigenarten durch einen derbern Bogendruck, auf den Blasinstrumenten durch einen kräftigern Zungenstoß. Es läßt sich dieser Nachdruck mit dem in den Wörtern unsrer Sprache vergleichen. Denke ich mir z. B. das Wort: **redende**, als wären es drey Achtel, (so viel, als Silben) so hört ja jedermann bey der Art, wie wir dies deutsche Wort aussprechen, einen vorzüglichen Nachdruck auf der ersten Silbe: **re**; Nur muß dieser Nachdruck nicht dahin ausarten, daß er diese erste Silbe oder das erste Achtel länger, als die folgenden mache, denn das lau-

leget; Nur muß man dabey sorgfältig vermeiden, daß nicht das zweyte und dritte (oder im $\frac{6}{8}$tel Tacte auch noch das fünfte und sechste) Achtel dem ersten (oder auch noch dem 4ten) nachdrüklicher gespielten Achtel sofort zu folgen versäume, denn wenn diese auch nur einigermaßen aussenbleiben, so wird das ganze Zeitmaas verrükt, in den unten beygefügten Exempel hält man ja auch nicht erst inne, bevor man der Silbe re, die andern beyden dende folgen läßt. Ist in diesen Tactarten das erste oder vierte Achtel nicht in Noten, sondern in einer Pause vorhanden, so muß man sich doch auch diese Pausen bey sich selbst, ebenfals mit verstärkten Nachdrucke, denken oder aussprechen, denn dieser mehrere Nachdruck giebt die rechten sichersten Einschnitte in die Melodie, welches denn eben das Wesen des Tactes selbst ist! — Die Beobachtung dieses richtig angebrachten Nachdruks giebt selbst bey ganz ungewöhnlichen (aber doch manchmal vorkommenden) Tactarten deutliche Einsicht; so muß er z. B. im $\frac{1}{2}$tel Tact allemal

lautere oder stärkere, und in die Melodie gleichsam einschneidendere, besteht, ohne mit dem längern gepaart zu seyn, und wenn solch ein 8tel länger seyn sollte, müßte das absonderliche Verlängerungszeichen, oder Pünctgen neben ihm stehen.

mal auf dem ersten und vierten Viertel, oder auf dem 1sten und 7den Achtel jedes Tactstriches liegen. Steht in diesen Tactarten erst ein Viertel und dann ein Achtel, so lasse man ja genau das erstere noch einmal so lang, als das leztere hören, ausserdem ist die Confusion gleich complet. Wechseln Achtel und Achtel-Pausen in mannichfaltiger Stellung ab, so ist grosse Aufmerksamkeit nöthig. Z. B.



In diesem Beyspiel ist der richtige Tact bey *a, a, a*, nicht leicht zu verlieren, wenn die bisher gegebnen Regeln befolget wurden; bey *b.* aber wird der Tact auf einmal schwer, und wer darauf nicht eingerichtet ist, und vornemlich den Nachdruck richtig zu legen verabsäumt, der geräth bey solchen Passagen, wenn es nach *c c* hinkommt, in gänzliche Confusion. Solche Paßagen muß der Anfänger erst recht langsam, mit bedächtlicher Aussprache der Pausen, und einer deutlichen Nach-

Nachdrukslegung abspielen, sodann aber immer geschwinder exerciren, bis er vest ist. — Man beobachte bey diesen Tactarten genau, ob Triolen vorhanden sind, sonst kommt man in Gefahr 3 Achtel, als eine Triole zu spielen, und den Tact zu verrücken; Leider haben nicht alle Notenschreiber die richtige Art an sich, jeder Triole die kleine 3, durch welche sie auf den ersten Anblick erkannt werden kann, beyzuschreiben. 6) Stehen Viertel- und Achtel-Pausen durch einander, so ists dem Anfänger wohl am besten, die erstern ebenfals als Achtelpausen auszusprechen, (folglich beym oder der Viertelpause, ha ha zu sagen, oder zu denken) denn es ist dazu (keine Note zu kurz zu spielen) nichts so würksam, als dies, daß man sich selbige in den Theilen der kleinern Sorte, die in ihr stecket, gedenkt. Dieserhalben ist es auch wohlgethan, wenn man den, im Tacte annoch unbefestigten, Spieler lange Noten (z. B. die welche 2 oder gar 4 Viertel gelten, oder auch die durch den beygesezten Punct verlängerten) also ausführen läßt, daß er, indem er diese lange Notenschrift, sich zu gleich die minder (d. h. kürzer) geltenden Notenarten, welche in jenen langen stecken, gedenkt, oder noch deutlicher, diese kürzern gar, statt so einer einzigen langen, einigermaßen abgesezt, hören läßt, z. B.

statt

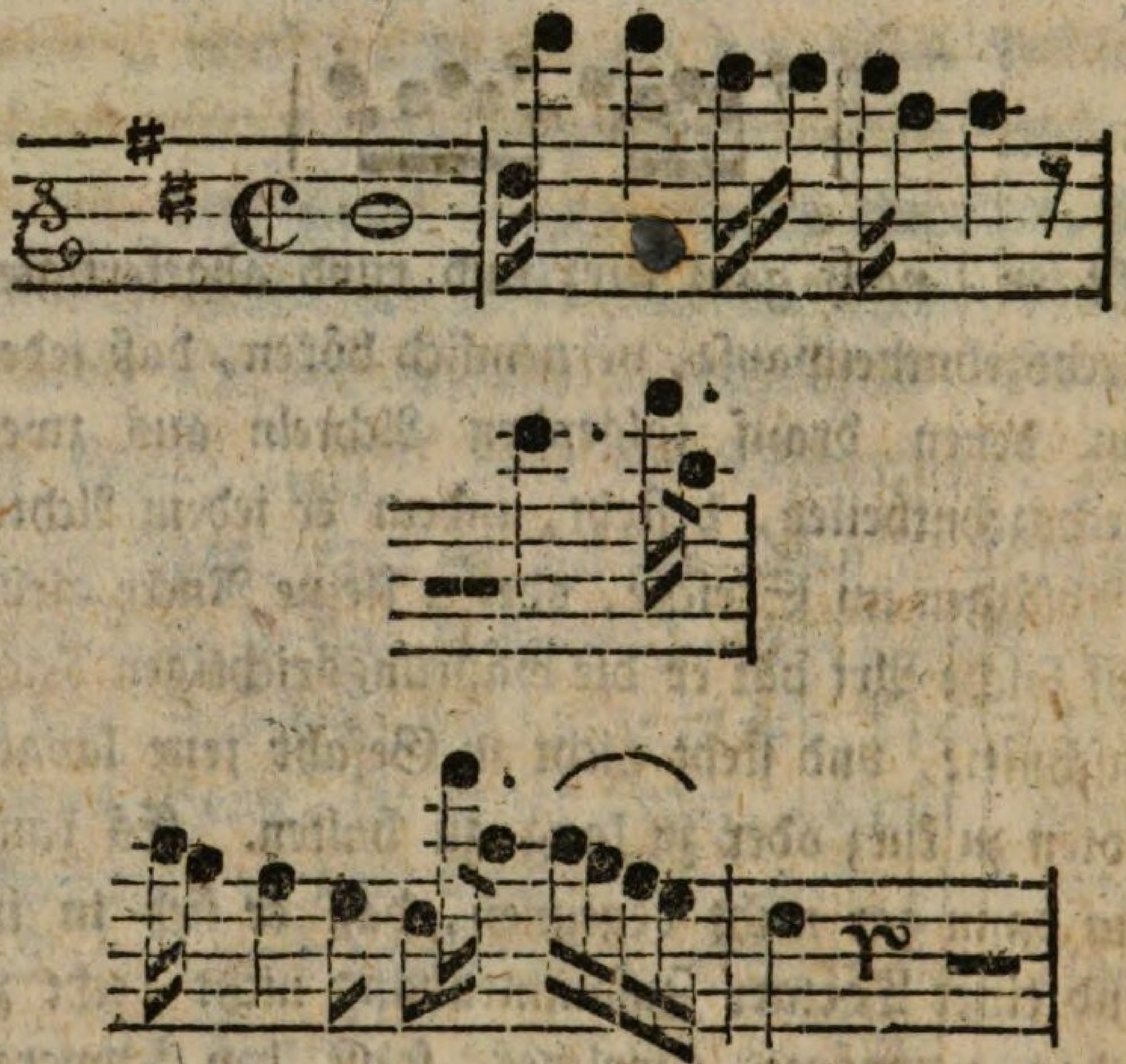
statt einer 4 Viertel = Note ruckt er in Einem Striche 4 mal mit dem Bogen (oder auf Blasinstrumenten mit dem Athem) so, daß vier einzelne 4tel, (als so viel jene lange Note gilt,) zu hören sind; statt eines punctirten Virtels sezt er durch solches Rucken 3 Achtel ab, bey solchen Stellen, als:

läßt er, nach ganz kurz und rund abgefertigter Sechszehntheilpause, vernemlich hören, daß jedes von denen drauf folgenden Achteln aus zwey Sechszehntheilen, besteht, indem er jedem Achtel 2 Absäzgen im Striche, oder 2 kleine Rucke giebt. Auf solche Art hat er die währungsrichtigen Tacteinschnitte, und steht nicht in Gefahr jene langen Noten zu kurz oder zu lang zu halten. Es kann ihm dann gar nicht begegnen, daß er sich in irgend einer Tactart Zusammenhang nicht recht zu finden vermögte (welches sonst bey schweren Tactarten, wenn man sie, wie sie hingeschrieben sind, betrachtet, gar leicht, an einzelnen Paßagen wenigstens, der Fall wird) denn sobald ihn die langen Noten confus machen, so theilt er sie nur in seinen Gedanken in so viele kürzere, als der Währung nach drinnen stecken, so findet man sich

gleich

gleich vollkommen ins richtige Zeitmaaß. In nachstehenden Beyspiele z. B. wird sich jeder Anfänger, wenn er mit den übrigen Stimmen (dies Stück ist ein Quartett) gehörig übereintreffen soll, gewiß ganz zuverläßig verwirren:

Andante.



wenn man aber darauf dringt, daß er (bis er sich gehörig drein gefunden hat, oder bis er Tactvest ist) die längern Noten vernehmlich in die kleinern Theile, die sie in sich haben, theilt (welches hier um so leichter geschehen kann, da das Stück ohnehin mehr langsam, als geschwind gespielt wer-

den soll); wenn man folglich die allererste Note ihrer Währung gemäß, als acht einzelne Achtel hören läßt, wenn man ferner jedes der vorkommenden Viertel als zwey vernehmliche Achtel hören läßt, und die Pausen auch nach Achteln abzählt, so wird gleich helles Licht in der Sache, und der Tact wird auch dem Dümmsten völlig begreiflich, also daß er, wenn er diesen Vortheil in den ersten Lehrjahren durchgängig zu Hülfe nimmt, durch die ganze Musik tactvest wird. 7) Aeusserst nüzlich ists zum richtigen und währungsgemäßen Pausiren, wenn der Spieler recht bey Zeiten an das Vorauslesen seiner jedesmaligen Noten gewöhnet wird; hierunter verstehe man diejenige Fertigkeit, vermöge deren man nicht allein diejenigen Noten, an welche man im währenden Spielen gerade gekommen ist, sondern auch noch die gesammten Noten des folgenden Tactstriches mit Einem Blicke übersieht. Dieses Vorauslesen hat vor den, der sich daran gewöhnt, den großen Vortheil, daß es ihn in jedem Stücke auf die einzelnen, besonders schweren Passagen, die etwa darinnen vorkommen, vorbereitet, damit ihm deren Schwierigkeit nicht so über den Hals kommt, noch ihn durch dieses schleunige Erschrecken zur glüklichen Ausführung (die Schwierigkeit bestehe nun in Noten oder Pausen), untüch-

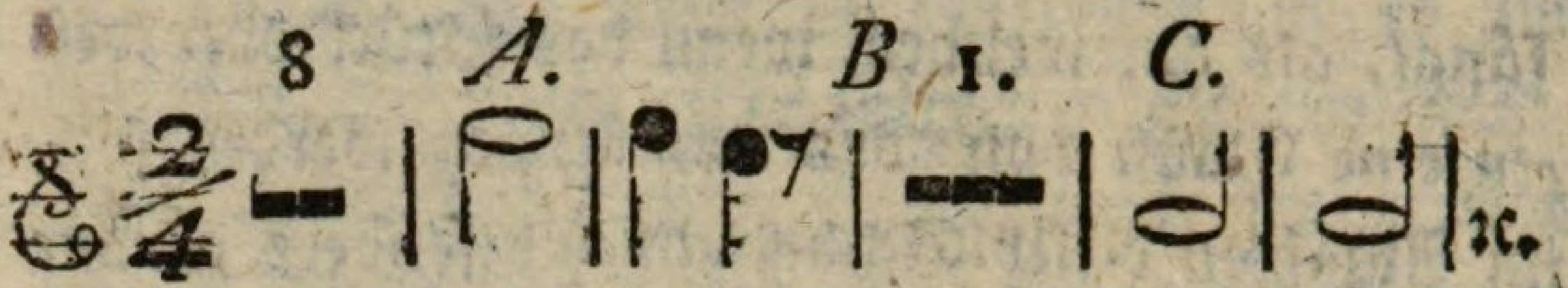
tig

tig macht. 8) Eben so vortreflich ist es zur glüklichen Bildung eines tactvesten Spielers diensam, wenn der Lehrer ihn während der ganzen Lehre, darzu angewöhnt, den Tact des jedesmal vorhabenden Stückes abzusingen. *) Hier kann der Lehrer recht wahrnehmen, ob Eintheilung der Noten im Kopfe des Lehrlings schwebe, oder nicht, und ob man leztern würklich das ihm zugedachte Stück vorlegen könne, denn kann er dessen Tact nicht richtig absingen, so kann er es noch weniger spielen, weil er ja beym Spielen noch überdas die Schwierigkeit mit den Griffen, oder Blasen hat, und nicht allein auf den Tact, sondern auch noch auf Finger oder Athem achten muß. 9) Hat man am Ende eines Stückes Pausen, so observire man sie besonders genau, vornemlich wenn das Stück mit dem Auftacte anfängt

*) Man verstehe mich wohl, ich sage nicht die Harmonie oder Melodie des Stüks (denn dies gehört für die Singekunst, deren Gegenstand es ist) sondern den Tact des Stückes. Man trällert also irgend eine selbstbeliebige Melodie, die aber genau nach dem Tacte der vor uns liegenden Noten gehen muß, und die deshalben, wenn man den Tact nicht recht versteht, gar bald im währenden Singen unzusammenhängend und zu schanden wird.

fängt, als auf welchen, wenn das Stück oder dessen eine Clause von vorn angefangen werden soll, im Abzählen dieser Schlußpausen besonders genaue Rüksicht genommen werden muß. Man muß sich auch hüten, daß man nicht bey solchen Schlußpausen die lezte (gleich vor leztern stehende) Note länger, als ihre eigenthümliche Geltung es erfordert, halte, und dadurch zu einer zierlichen Schlußnote mache, denn die Schlußpausen, welche dieser Note folgen, zeigen ja eben, daß andre Stimmen dieses Stückes den wahren und zierlichen Schluß machen und gerade ganz allein am Ende gehöret werden sollen, welche Freude ihnen und den Zuhörern nicht verdorben werden muß.

10) Sehr viele Mühe kostet es oft, dem Anfänger die richtige Manier viele Tacte hindurch zu pausiren (so findet man oft, in Horn-Stimmen zumal, 30. ja 70. und mehrere Tacte zu pausiren) anschaulich beyzubringen: Die Sache läßt sich aber bey einem Lehrmeister, der die seltne Kunst hat, sich deutlich und anschaulich auszudrücken, gar gut fassen. Ich will nachstehendes Exempel annehmen, und zwar aus einem Andante, weil man alles Schwere in langsamen Uebungen am leichtesten und fühlbarsten lernt:



In diesem Andante soll also die angenommene Stimme den Anfang den andern Stimmen gänzlich überlassen, und erst nach Verlauf der ersten acht Tacte, oder mit dem Anfange des 9ten Tactes ihr Wörtgen auch dazu geben. Man schlage daher in dem nemlichen Augenblicke, wo die übrigen, das Stück anfangenden, Stimmen ihren ersten Ton hören, lassen, mit dem Fuße nieder *) und spreche oder denke darzu (im nemlichen

*) Das setze ich hier freylich zum Voraus, daß der Schüler bereits Gefühl vom Tacte habe, und zu einem Musikstücke den Tact richtig zu treten wisse, welches ja gar leicht und dann am allerleichtesten ist, wenn der Lehrer die Sache anfangs in langsamen Stücken und leichten Tactarten vorstellt. Er darf ja nur dem Schüler sagen, daß jeder Tactstrich queer durch die 5. Notenlinien, das Zeichen sey, den Tactschlag oder Tacttritt zu machen, daß dieser Tactschlag also (da der Tactstrich keinen Aufenthalt machen darf und an sich, in so fern, nichts ist) auf der ersten unter denjenigen Noten, die zwischen zwey Tactstrichen stehen, ruhe, folglich diese erste Note jeden Tactes (in so fern, daß man

lichen Augenblicke des Niederschlagens) die Zahl: Eins. Bey der ersten Note des 2ten Tactes schlage man abermals nieder und spreche: Zwey; bey dem ersten Tone des 3ten Tacts eben also und spreche: Drey, dann bey dem ersten Tone des 4ten 5ten 6ten und 7den Tactes eben also und spreche zu jedem seine Zahl, nemlich vier, fünf, sechs, sieben: (beyläufig zu sagen, so muß man im Zählen solche Wörter, wie das Wort sieben ist, die um der zwey Silben willen, aus denen sie bestehen, langweiliger auszusprechen sind, als die einsilbigen, recht geschwind und zusammen gezogen, damit sie nicht länger, als einsilbige, klingen mögen, aussprechen.) Bey dem ersten Tone des 8ten Tactes, schlage man (in Gedanken, oder mit der That, d. h. mit Hand oder Fuß) abermals nieder und spreche: acht. Sobald lezteres gedacht, oder gesprochen ist, lasse man noch die etlichen Töne die zur Vollmachung selbigen achten Tactes gehö-

 ren,

sich, zugleich mit ihr, den Tactschlag denket, oder leztern nicht blos denkt, sondern mit einem Fußtrittgen oder Handschlage markirt) einen vorzüglichern Nachdruck erhalte, in welcher vorzüglichern oder nachdrüklichern Attention auf diese erste Note das Wesen des Tact-Denkens oder Tactschlagens beruhet.

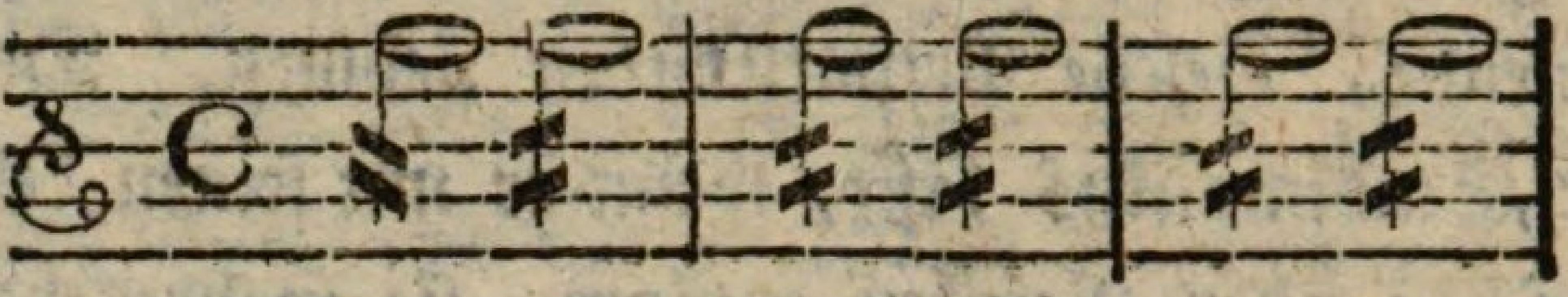
ren, vorbey und mit dem ersten Tone des 9ten Tactes zugleich (bey welchem Tone man, wenn das Pausiren nicht hier zu Ende wäre, abermals niederschlagen und darzu: Neun sprechen würde) mit diesem Tone zugleich, sage ich, lasse man die, im Exempel mit A bezeichnete, 2 Viertel-Note nach ihrer eigenthümlichen Währung hören und spiele dann tactgemäß weiter fort. Bey B. schlage man gleichfalls bey dem ersten Tone, den die andern (nicht pausirenden) Stimmen in diesem Tacte hören lassen, mit dem Wörtgen Eins nieder, anstatt aber sodann bey dem ersten Tone des folgenden Tactes mit dem Wörtgen: zwey niederzuschlagen, lasse man vielmehr im nemlichen Augenblicke die 2 Viertelnote die mit C. bezeichnet worden ist, gebührend hören, weil in diesem Tacte das Pausiren keine Statt finden soll. Nach dieser Anleitung begreift sich die Sache, mittelst guter Uebung gar leicht; Man sieht aber freylich, daß sie sich auf diesem Wege dann am allerbesten begreiffe, wenn mehrere Spieler zusammen spielen, da sich denn die pausirenden nach denen indessen fortspielenden Gefährten richten lernen; deswegen habe ich auch angemerkt, daß die Lehrlinge derer Stadt-Pfeiffer (Stadt-Musicorum oder Hausmänner, wie sie an manchen Orten heissen) hierinnen in sehr kurzer Zeit und viel bes-

ser gebildet zu werden pflegen, als andre Musiklernende, welche Privatstunden nehmen. Denn der Stadtmusikus läßt, wenn er mit seinen Lehrburschen oder Gesellen exercirt, sie mehrentheils allesammt, alle Tage, zu gleicher Zeit auf seine Stube kommen, und dann spielen ihrer selten unter 4. 6. bis 8. Personen zusammen. Eine Einrichtung, die ihre herrlichen Vortheile hat, um das Zusammentreffen, und die egale Spiel- und Pausir-Art gründlich zu erlernen. Wie leicht aber könnten auch andre Scholaren, welche blos Privatstunden nehmen, die kostbaren Vortheile jener Einrichtung, durch Nachahmung dieser leztern erreichen, indem sich nemlich mehrere solche Lehrlinge mit ihren Lehrern zu gemeinschaftlicher Uebung, und zum Zusammen-Exerciren an einerley Ort und in Einerley Musik-Stücken vereinigten.

§. 20.

Das vielmalige Hintereinander-Folgen ebenderselben Noten macht, wenn es zumal geschwind ausgeführt werden muß, den Spieler ziemlich leicht im Tacte irre. Auch hier ist derjenige Vortheil, welchen ich in der 5ten Nummer des vorigen Paragraphs anprieß, ungemein behüflich. Wenn ich z. B. in folgender Stelle:

A. B. C. D. E. F.



das erste von den 8 Sechszehntheilen, aus welchen die Figur A. besteht, mit einem mehrern, oder absonderlichen Nachdruck angebe und ein gleiches bey dem ersten Sechszehntheile der Figur B. thue, so kann ich nicht leicht aus dem Tacte kommen, wenn gleich das nemliche bey C. D. E. und F. nochmals vorkommt, denn indem ich, durch diesen Vortheil des angebrachten lautern oder vernehmlichern Nachdruks, diese sonst immer einerley klingende und hierdurch leicht irre machende Notenfolge, aller Acht Sechszehntheile einmal, (d. h. allemal das 1ste und das 9te Sechszehntheil) durchschneide (denn der mehrere Nachdruck den ich einer Note, vorzugsweise vor der andern, auf sie folgenden, oder vor ihr hergegangenen, gebe, hebt selbige stark und macht dadurch gleichsam einen Einschnit in die Folge dieser Töne) so bekomme ich dadurch eine Art von Eintheilung, welche der Confusion und Tactverrückung vorbeugt.

§. 21.

§. 21.

Man gewöhne den Anfänger bey Zeiten, daß er nicht furchtsam, noch leise, sondern dreist und schallend spiele, besonders ist denen, welche Bogeninstrumente spielen, äusserst anzurathen, daß sie den Bogen derb aufsetzen, und in wackern, langen Strichen (wobey auf richtiges kunstmäßi- Wechseln des Bogenstrichs mit der größten Genauigkeit, und zwar gleich vom ersten Anfange an, die strengste Rüksicht zu nehmen) spielen. Die Violoncellisten thun wohl, wenn sie sich der jetzigen neuen Art den Bogen zu führen (da man ihn nemlich eben so, wie man den Violinbogen anfaßt, in die Hand nimmt) bedienen; es giebt einen viel fertigern und klangbarern Strich. Auch müssen alle Instrumentalisten insgesammt darzu angehalten werden, ihr Instrument allezeit mit Einsicht und Ueberlegung zu spielen, damit diejenigen Instrumente, auf welchen es keine Kunst ist, stark und laut zu spielen, die übrigen, deren Natur leichtlich zum Leisern geneigt ist (z. B. Flöte und andre Blasinstrumente) nicht übertäuben mögen, kurz damit immer ein jedes spielende Mitglied gerade so viel zur annehmlichen, zwekmäßigen Ausführung der jedesmal vorhabenden Melodie beytrage, als nur immer von ihm abhan-

 get.

get. Der Unachtsame, und an der gehörigen Einsicht und Beurtheilung (des Ganzen sowol, als des Einzelnen in der Musik) ermangelnde Spieler bleibt nicht nur vieles von seiner eignen Pflicht in der Ausführung seiner Stimme schuldig, sondern hindert und hemmt leider auch noch seine Mitspieler. Die, welche Blas-Instrumente, nemlich Violon, Violoncell, Fagott ꝛc. spielen, müssen ganz vorzüglich tactvest seyn, und einen recht schiklichen, ernsthaften, vor den übrigen Instrumenten einigermaaßen vorschallenden, und diese leztern gleichsam dirigirenden Vortrag haben; welches denn ungemein viel zur guten Ausführung der ganzen Musik beyträgt. Der Vortrag jedes Spielers muß jedesmal dem Character des Stüks (d. h. dessen eigenthümlichen Ausführungs-Erfordernissen) richtig angemessen seyn; So darf man z B. in einem Allegro, keine gezognen, schmeichelnden Töne machen, sondern lauter rund abgefertigte. Im andante oder Adagio hingegen darf der Ton, wie man zu sagen pflegt, gar nicht ausgehn, d. h. die Währung derjenigen Noten, welche in solchen Stücken vorkommen, darf nicht halb durch den hervorgebrachten Ton, halb durch einiges drauf erfolgende Innehalten voll gemacht werden, sondern der Ton muß so lange klingen, als die Note ihrer Währung nach gilt. Dabey

muß

muß da alles sanft und schmeichelnd tönen, und was dergleichen Regeln mehr sind.

§. 22.

Wenn die Boginstrumente oder Geigenarten zugleich mit Blasinstrumenten spielen sollen, so müssen erstere nach leztern stimmen und zwar etwas höher, als die Blasinstrumente es angeben, denn die Blasinstrumente werden, wenn irgend ein Viertelstündgen lang drauf gespielet worden ist, von der Wärme des Athems im Tone höher, dargegen sich die besaiteten Instrumente in währendem Spielen zu erniedrigen pflegen. Hat man also nicht bey der ersten Zusammenstimmung, zu Anfange des Concerts, hierauf Rüksicht genommen, so wird nach 20 bis 40 Tacten, die Musik unrein seyn.

§. 23.

Wenn der Anfänger, indem er mit fähigern Spielern zu spielen kömmt, Stellen antrifft, die ihm zu schwer sind und die er nicht in der Geschwindigkeit so, wie es seyn sollte, herauszubringen vermag, so lasse er sich nur nicht aus dem Tacte werfen, damit er doch wenigstens im Stande sey, in denen auf jene schweren Passagen fol-

folgenden, leichtern Tacten gut und richtig wieder weiter zu spielen. Er muß sich deshalben, sobald er durchs Vorauslesen (s. davon §. 19. No. 7.) diese, ihm zu gesalzenen, Passagen wahrnimmt, lieber ganz und gar des Spielens enthalten, den Tact dieser Passagen bey sich selbst nachsingen, (um nicht aus dem richtigen Zeitmaaße zu fallen) und dann, bey erblickenden leichtern Noten, wieder mitspielen. Auf diese Art wird doch das Ganze solch einer Musik nur sehr wenig zerstört, es müßten denn die unausgeführt gebliebnen Passagen in der Oberstimme befindlich, oder zu lang seyn.

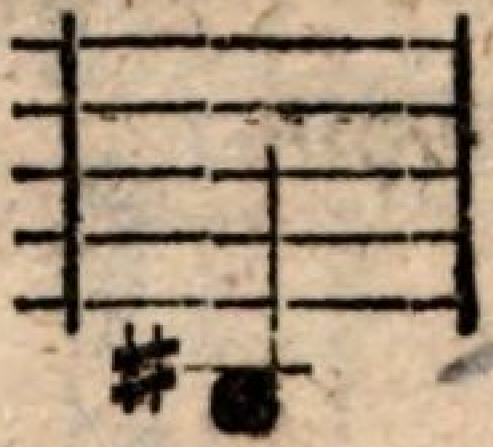
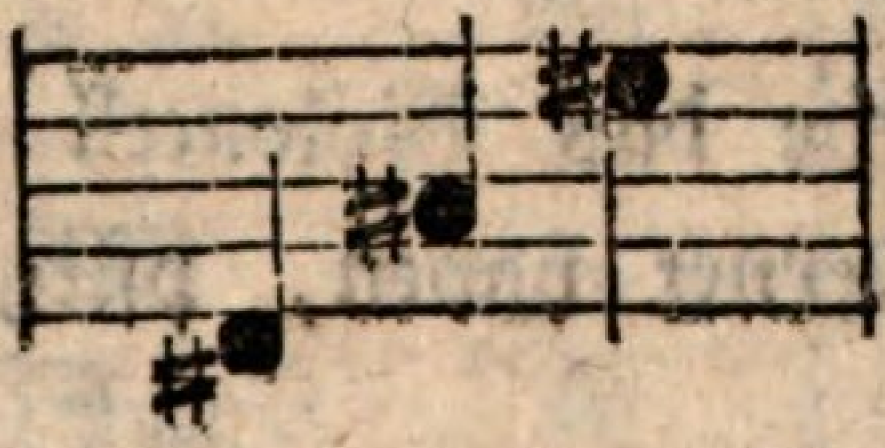
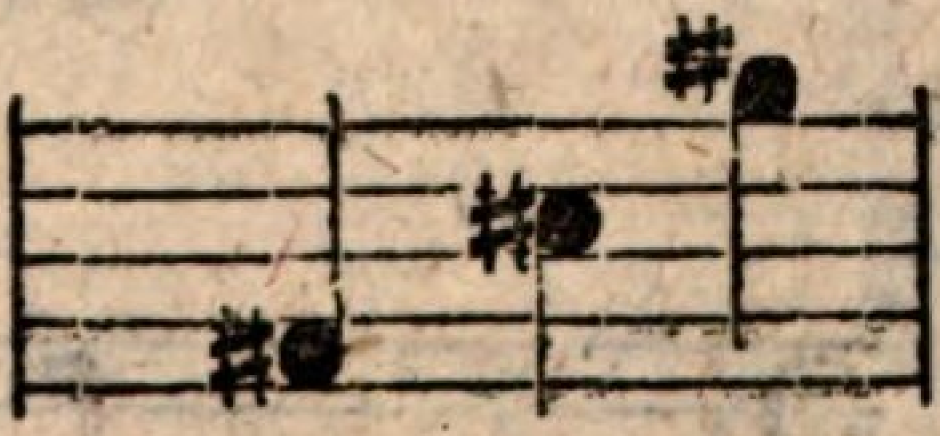
§. 24.

Einem Schüler, der seine Geige noch nicht rein stimmen kann, sondern der dieses erst lernet, muß man auf sein Instrument 4 Saiten, welche bereits acht bis 14. Tage auf einer andern Geige gelegen haben, aufziehen. Denn mit neuen Saiten würde er, da sie sich in den ersten Tagen allzu sehr ziehen und verstimmen, viel zu confus gemacht werden, also, daß er zu keiner Gewißheit kommen zu können schiene. Die Wirbel seiner Geige muß der Lehrer tüchtig mit Colophonium, welches zu Staube gerieben oder geklopft worden ist, reiben, damit sie vest in ihren Löchern

stehen

stehen und nicht durch ihre Widerspenstigkeit die Ungewißheit des jungen Stimmers vermehren.

§. 25.

Das gis auf der Baßsaite einer Violine zu nehmen ist der kürzeste und leichteste Weg der, daß man den Daumen der linken Hand, der ohnehin in derjenigen Seitengegend, wo gedachtes gis lieget, an den Hals der Violine schließt, seitwärts auf die Baßsaite andrückt, welches denn den Ton gis richtig herausbringt. Eben also greiffe man die Bratschennote ; die Violin-Noten , ingleichen die Bratschennoten  greiffe man entweder durch recht starke Herabstreckung des kleinen Fingers auf der vorher liegenden Saite; oder auch auf der nehmlichen Saite, wo sie sonst eigentlich frey (d. h. ohngegriffen) lägen, durch Zurückschiebung des Zeigefingers.

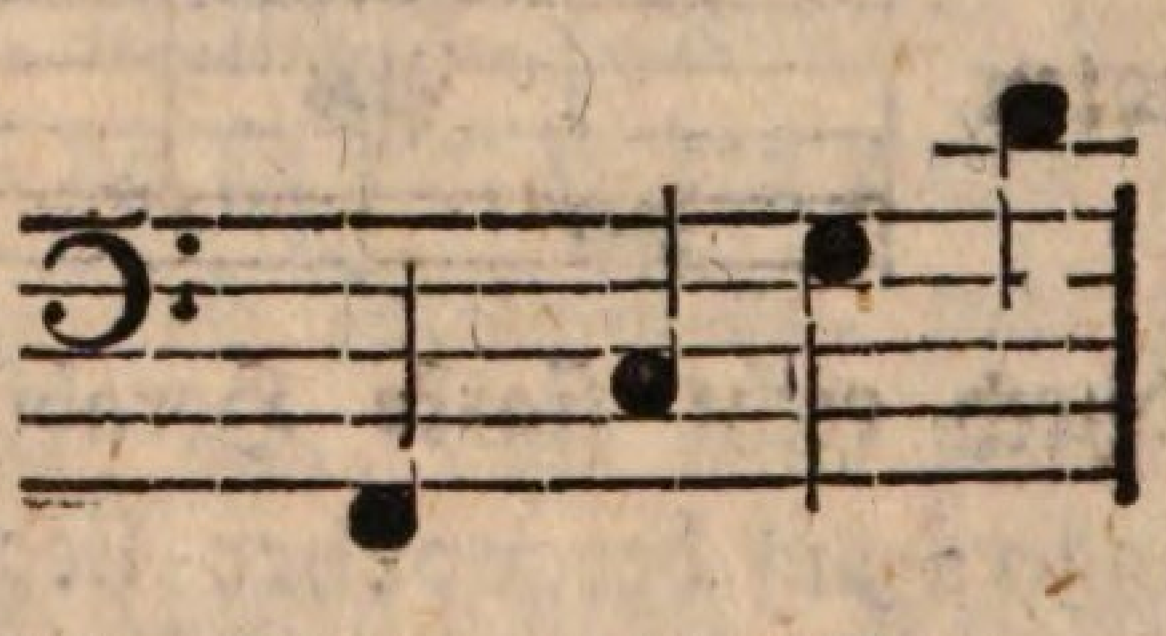
§. 26.

§. 26.

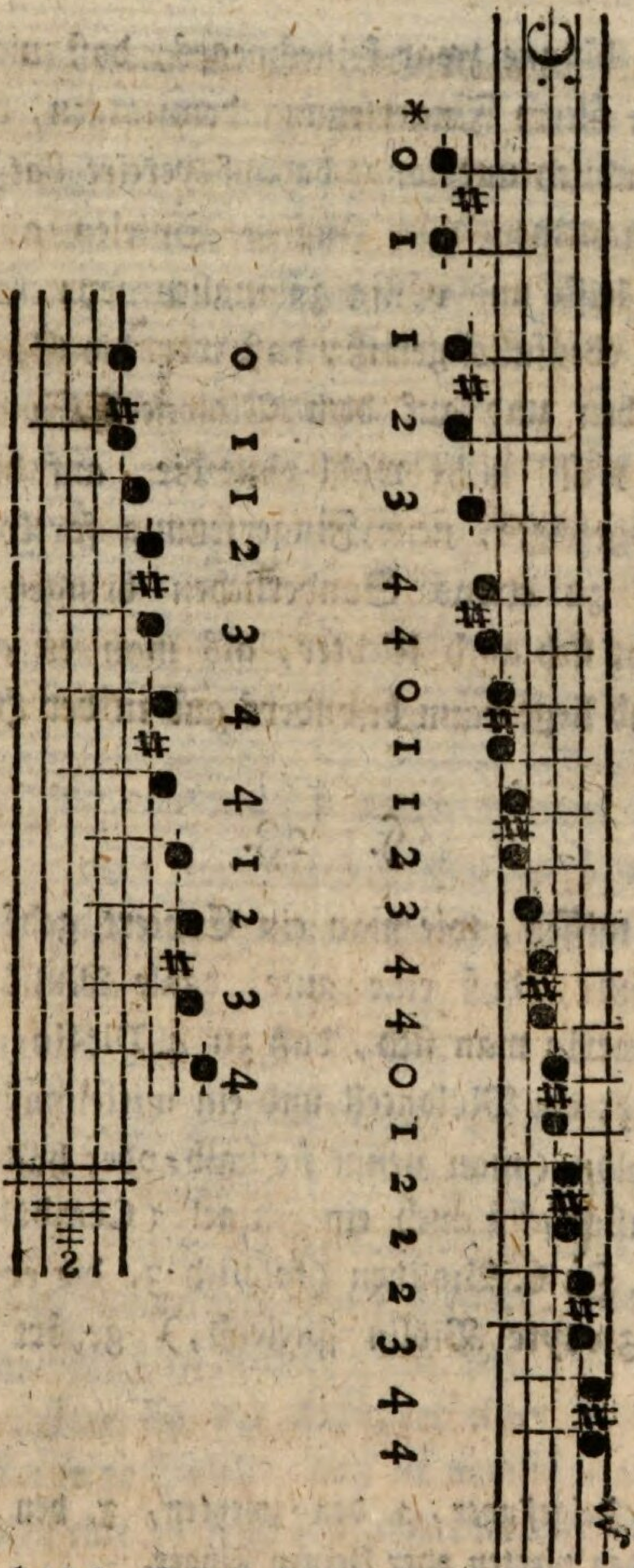
Die Spieler der Violin und Bratsche können den kleinen Finger nicht genugsam üben, weil er ohnehin schwächer und unbehülflicher, als die andern Finger zu seyn pflegt, wofern ihn nicht die viele Uebung stark macht. Sie thun deshalben recht wohl, wenn sie auch solche Töne, welche man sonst durch bloße Anstreichung der freyen Saite, ohne Fingeraufsetzung hervorbringt, durch ausgestrekte Aufsetzung des kleinen Fingers auf die zunächst vorher liegende Saite, hervorbringen.

§. 27.

Alle welche das Violoncell nach bisherigen Methoden erlernet haben, pflegen nachstehende Noten:



mit dem dritten Finger (den Daumen nicht mitgerechnet,) zu greifen. Jezt aber nimmt man gedachte Töne vielmehr mit dem 4ten oder kleinen Finger, laut folgender Tabelle:



*) Auf dieser Tabelle bedeutet o jedesmal die freye Saite, (ohne einen aufgesezten Finger;) 1 bedeutet den

Ich läugne zwar keinesweges, daß nicht die zeitherig ältere Fingersetzung demjenigen, welcher sich gründlich und lange darauf exercirt hat, beym Accompagnement oder Ripien=Spielen alle gute Dienste leiste und völlig zulänglich sey: So viel aber ist ebenfalls gewiß, daß wer die Sache höher treiben und auf dem Violoncell Solospieler werden will, nicht wohl ohne die, auf der Tabelle angezeigte, neue Fingersetzung fortkommen, oder es zu etwas Sonderlichen bringen wird. Sie lernt sich auch leichter, als man es glauben sollte und liegt dann besonders gut in der Hand.

§. 28.

Zu wissen, wie man ein Concert gehörig besetzen solle, daß eine gute, egale Musik draus wird, merke man sich, daß zu 4. Violinen, eine Bratsche, ein Violoncell und ein mittelmäßig kleiner Violon (man nennt sie halb= oder halbe Violons) allenfalls auch ein Flügel (Cembalo) gehören. Zu 6. Violinen (folglich 3. die erste und 3. die zweyte Violin spielend,) gehört gerade eben

den Zeigefinger, 2. den zweyten, 3. den dritten, 4. den vierten oder kleinen Finger.

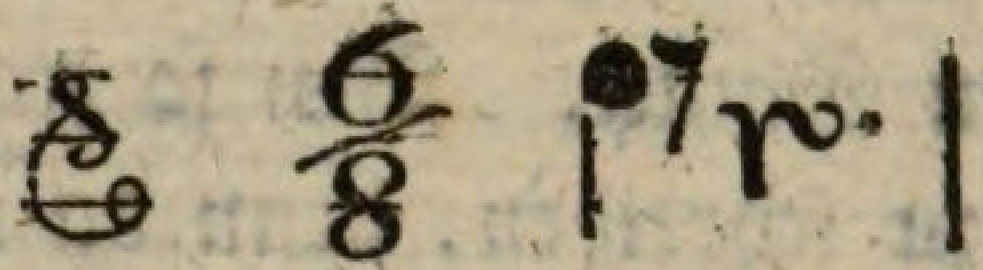
eben das, doch ists gar gut, wenn man noch einen Fagott darzu nehmen kann. Zu 8. Violinen nehme man 2 Bratschen, 2 Violoncells, 2 Violons (von welchen einer schon recht groß seyn muß) 2 Oboen, 2 Flöten und 2 Fagotts. Zu 10 Violinen gehört eben das, doch kann man sehr gut noch 1 Fagott zugeben. Zu 12 Violinen gebühren sich 3 Bratschen, 4 Violoncells, 2 Violons, 3 Fagotts, 4 Oboen, 4 Flöten auch allenfalls noch ein Flügel. Bey so großen Musiken giebt es viel zu schreiben, denn da man nicht verlangen kann, daß mehr als 2 Spieler in Einerley Notenstimme gucken, so müssen folglich bey 12 Violinen die Noten der ersten Violine in 3 Abschriften oder Exemplaren vorhanden seyn, und in eben so vielen die Noten der 2ten Violin. rc.

§. 29.

Nun noch zum Beschlusse einige Regeln über richtige Notenschrift: 1) über die rechte Art das piano und forte unterzuschreiben, habe ich schon oben im Wörterbuche stark geeifert, und ohnfehlbar mit größten Recht; (s. d. Art. Pia. und Fort.) Oft erzürnt sich der Anführer einer Musik gewaltig über seine Spieler, daß sie nemlich dieses P. und F. nicht wie es seyn soll observierten; Wie sollen sie aber hierinnen egal mit ihm zusammentreffen,

wenn

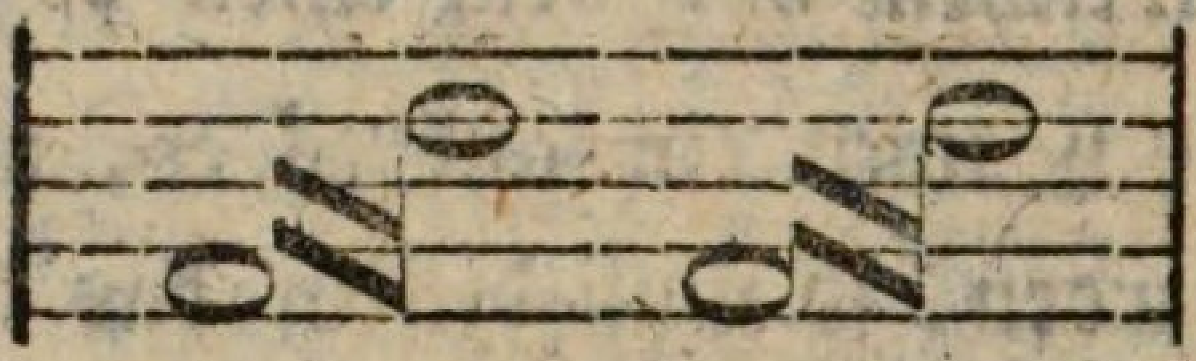
wenn es in ihren Stimmen unrecht und anders, wie in seiner, geschrieben steht. 2) Die verschiedenen Arten von Pausen muß man nicht auf eine ungewöhnliche Art auf einander im Schreiben folgen lassen, denn der Anblick solcher Stellen macht dem Spieler, indem er ihn befremdet, die ohnehin beträchtliche Kunst, richtig zu pausiren noch schwerer; Nachstehendes z. B.



ist nicht gut, denn man ist in solchen Fällen vielmehr gewohnt es also: zu sehen. 3) das viereckigte B (♮.), welches die Vorzeichnung widerruft, wird von den meisten Notenschreibern so gebraucht, daß man deutlich gewahr wird, wie sie die wahre und veste Regel, die den wahren und richtigen Gebrauch des ♮ betrifft, gar nicht wissen. Diese Regel beruht auf folgenden: wenn ein Stück, um ein Beyspiel zu geben, aus B dur gienge, folglich in selbigen alles h und e moll genommen werden müßten, es fände sich aber in irgend einem Tacte dieses Stückes vor einem solchen es ein ♮, so gebiethet dieses, daß alle in selbigen Tacte stehenden es = Noten

Noten widerrufen d. h. zu wahren E-Noten werden sollen. Im allernächst folgenden Tacte aber gilt dieses nemliche ♮ nicht mehr, sondern in diesem Tacte sind alle es-Noten wahres es, es müßte denn abermals ein ♮ vor ihnen stehen. Deshalben also, daß im nächst vorher gegangenen Tacte ein ♮ stand, hat man nicht nöthig im nächstfolgenden Tacte das b der Vorzeichnung zu wiederholen, denn die Gewalt jenes ♮ erstrekt sich gedachtermaßen ohnehin nicht in den nächstfolgenden Tact. Soll aber in dem nemlichen Tacte, in welchem vor dem einen es oder b ein ♮ steht, auch noch ein andres es, oder b moll gegriffen werden, so muß diesem das b vorgesetzet werden, weil es sonst unter der Herrschaft des ♮ welches durch selbigen ganzen Tact gilt, als h oder e angesehen werden müßte. Eben so verhält sichs in den Tonarten, wo nicht b, sondern # vorgezeichnet steht, mit diesem ♮. — 4) zum Schreiben der Noten selbst, (wozu eine Dinte, die viel Gummi in sich faßt, besonders zu empfehlen,) ist es ein guter Vortheil, wenn man mit dem Original (d. h. mit denjenigen Noten-Blättern, von welchen man sichs abschreibt) Zeile auf Zeile fortrükt, d. h. geradeso viel und eben diejenigen No-

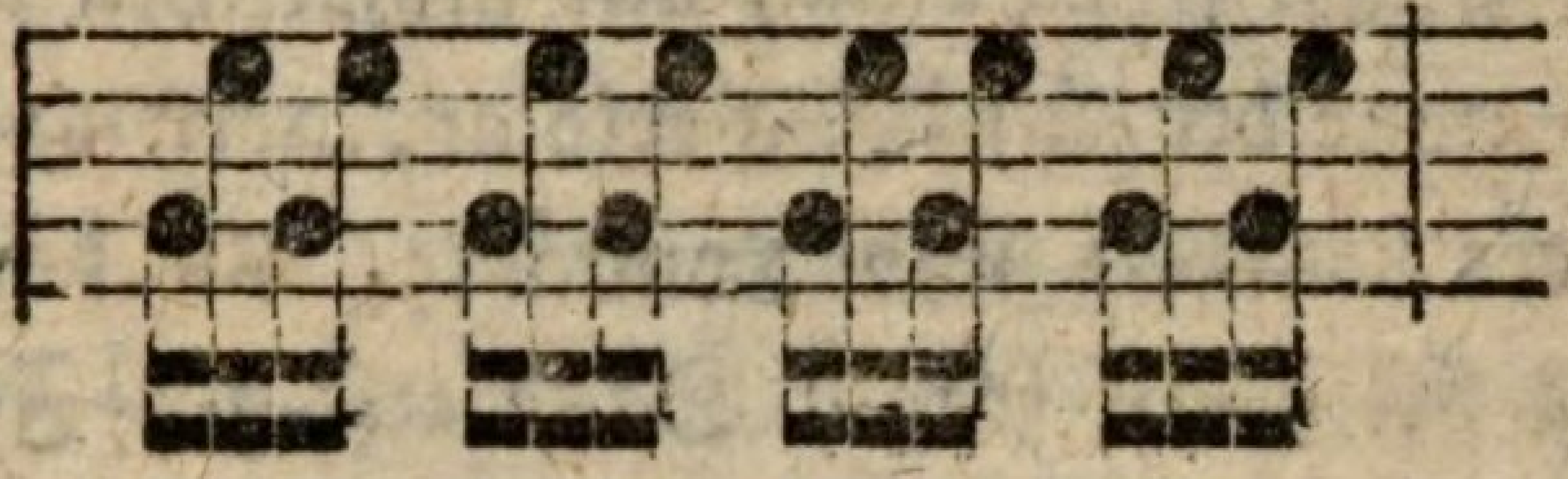
ten auf seine Zeile schreibt, wie der Schreiber des Originals auf die nemliche Zeile geschrieben hat; man hat davon zweyfachen Vortheil, vors erste verschreibt man sich nicht so leicht, und läßt nicht leicht Tacte aussen*), vors zweyte läßt sich dann die Abschrift noch einmal so leicht in der Gegeneinanderhaltung mit dem Original durchsehen und durchcorrigiren. 5) Man lerne die musicalischen Abkürzungs-Schreibarten (Abbreviaturen) recht kennen und schreiben. Hier sind einige von denen nicht so gar gewöhnlichen, auf die man doch zuweilen stößt:



Dieses, welches ich schon oben im Artickel Sicque berührte, ist in der Ausführung so zu betrach-

*) Gegen das Außenlassen ist die beste, sicherste Hülfe diese, daß man jede Clause jeder Stimme durchzählt und die herausgebrachte Zahl der Tacte hinter dem Ende jeder Clause anschreibt. Bey solchen Durchzählen darf der Auftact zu Anfange jeder Clause nicht mit gezählt, noch als ein Tact betrachtet werden, denn er macht ja keinen vollen Tact aus, sondern hilft nur den lezten Tactstrich jeder Clause gerade voll machen.

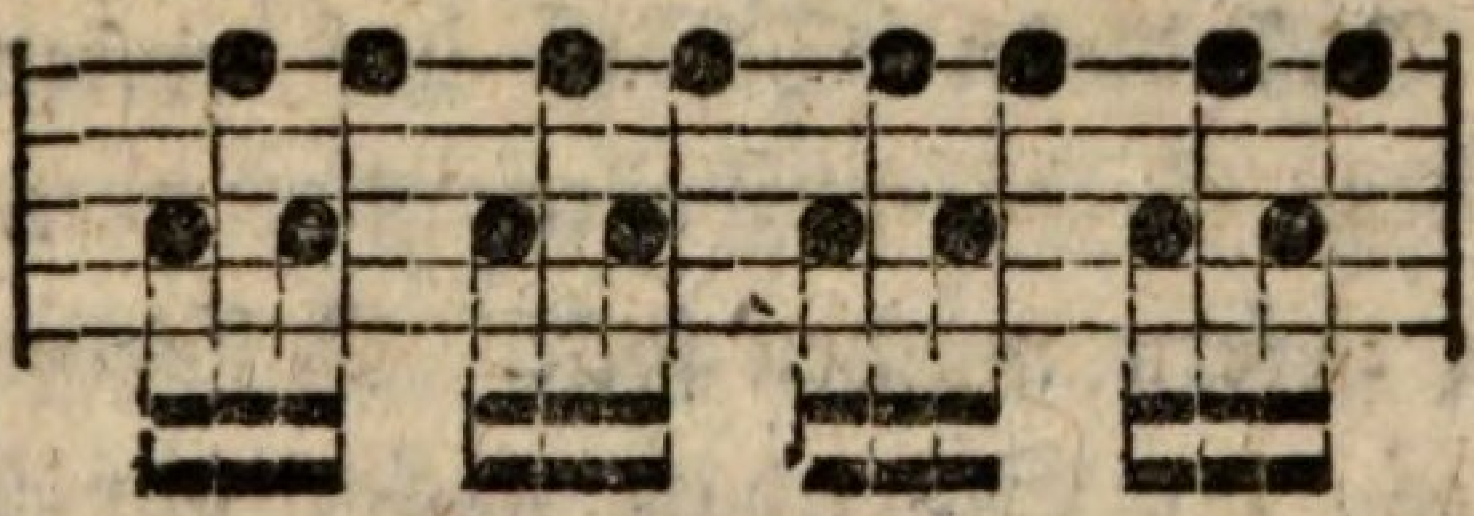
betrachten, als wenn statt dessen ausgeschrieben stünde:



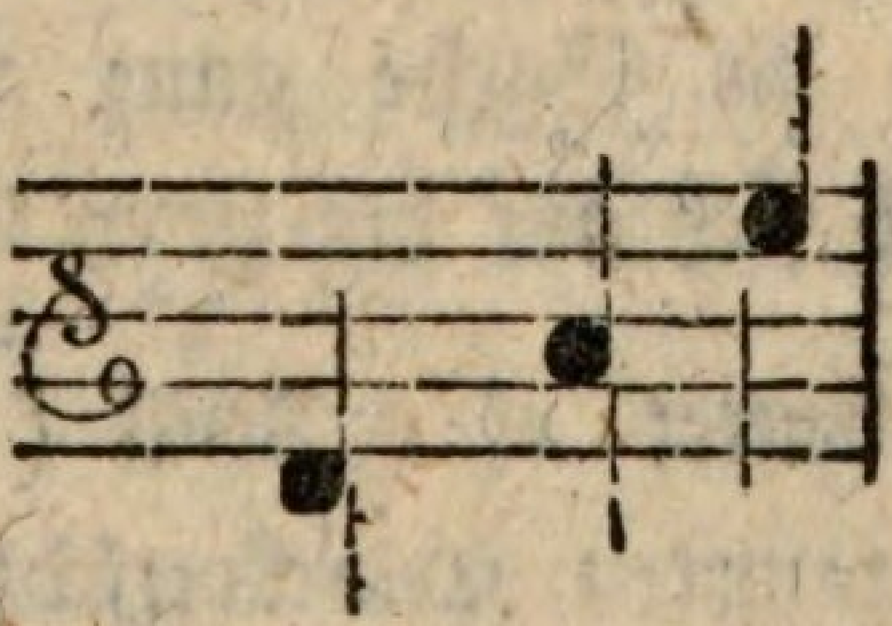
*

Eben so,

statt:



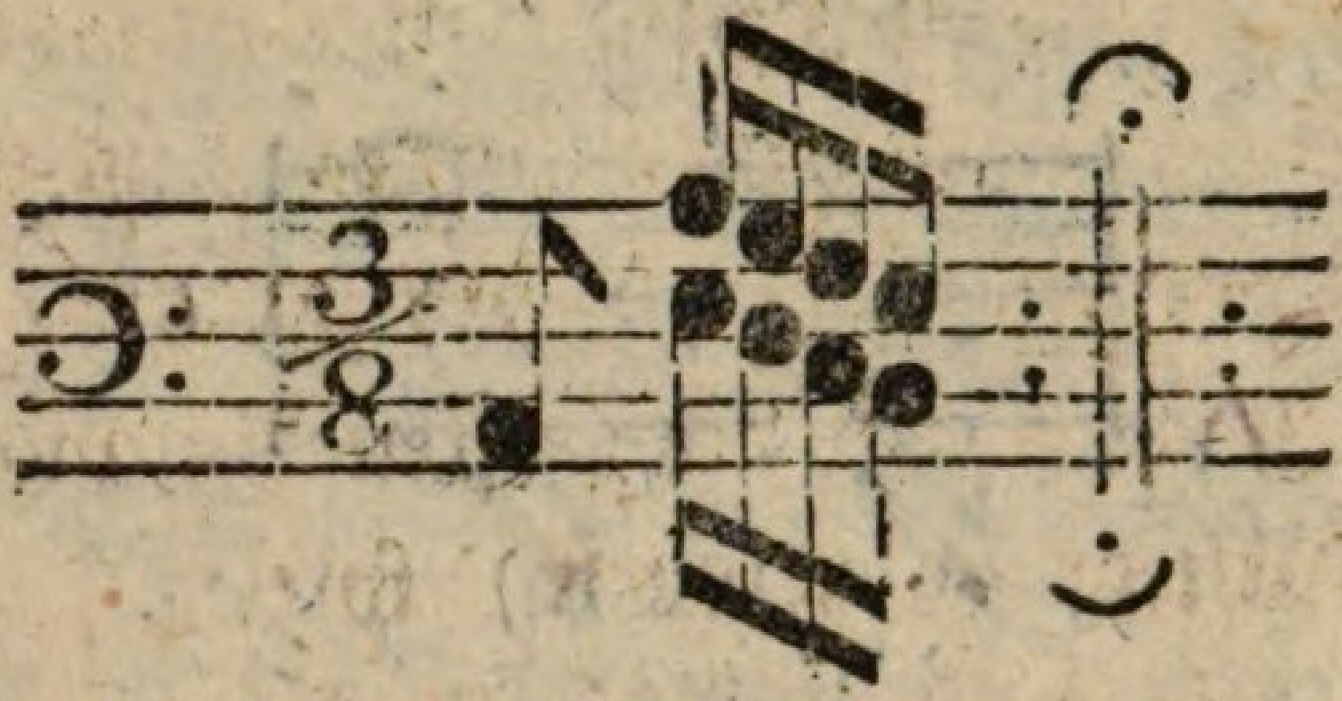
Ferner bedeutet:



daß jede dieser Noten nicht allein durch Anstreichung der freyen Saite gespielt werden soll, son-

*) Wornach nun 2 oder 4 Viertel-Tact ist, denn im $\frac{2}{4}$ Tact

dern, daß man auch zu jeder die vorhergegangene Saite, auf welche man den wohl ausgestrekten kleinen Finger setzen muß, mit anstreichen müsse, wodurch zwar der Einklang erfolgt, aber auch eine größere Lautheit und Tonstärke, als bey der bloß angestrichenen freyen Saite erfolgt; Ferner bedeutet:

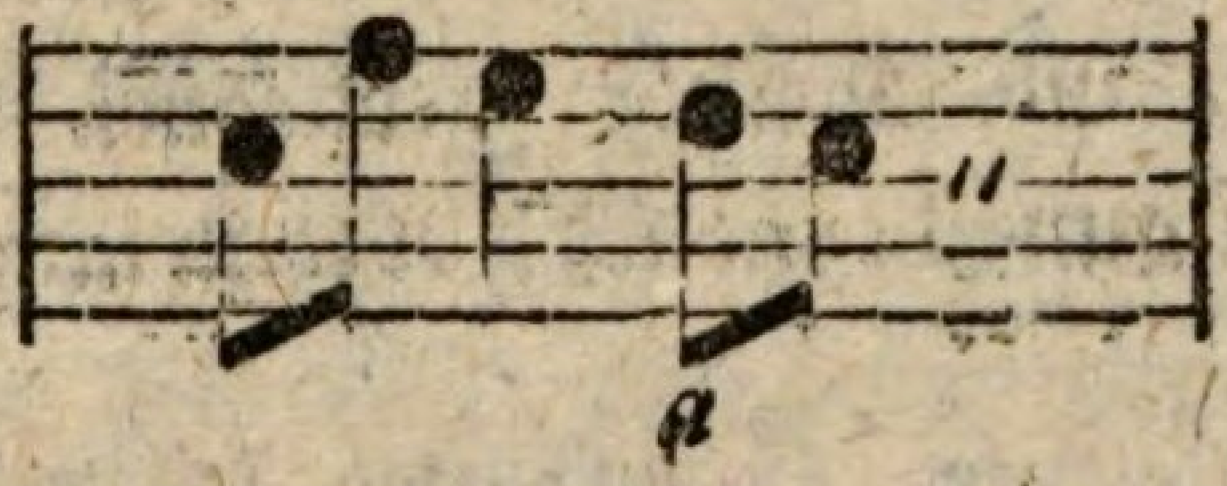


daß der Baß diesen Schluß das erstemal mit den 4 höhern Sechszehntheilen, das 2temal aber mit den 4 tiefern machen solle. Ausserdem würde man es, der Schreibart nach, vor Doppelgriffe ansehn und sich um deren Ausübung ängstigen, da doch die Sache ganz anders zu verstehen ist, und sich auf die zwey Clausen bezieht.

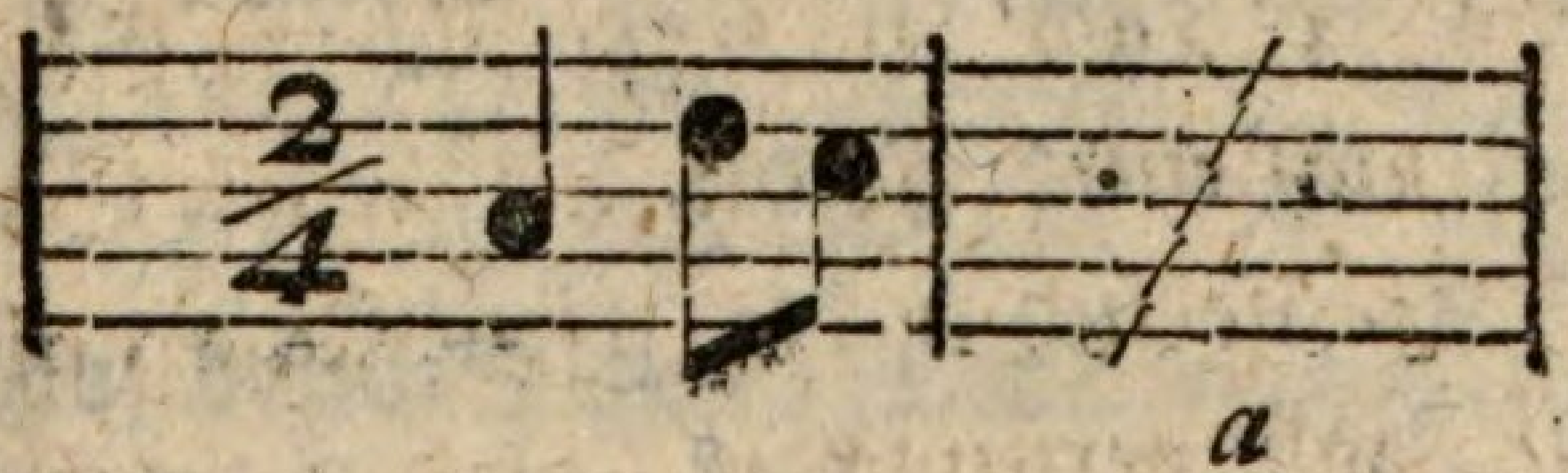
Ferner bedeutet eine Null (o) über einer Note den sogenannten Glockenschlag, eine vormals berühmte Kinderey, vermögen deren die Note,

$\frac{3}{4}$ Tact bedeutet solch ein Zeichen eben so viel, als stünden nur 8 solche mit einander alternirende, oder abwechselnde Sechszehntheile.

Note, über welcher der Glockenschlag steht, nicht, mit den Bogen gestrichen, hörbar gemacht, sondern mit dem 3ten Finger der linken Hand (als deren greiffende Lage dabey unverrükt bleibt) ausgeführt wird, indem man mit diesem Finger die Saite schnellt; es würde pizzicato seyn, wenns nicht ein einzelner Ton wäre und woferne ihn nicht die linke Hand durch ihr Reissen hervorbrächte. — Das Zeichen .|. oder auch || bedeutet zweyerley; in nachstehendem Exempel:

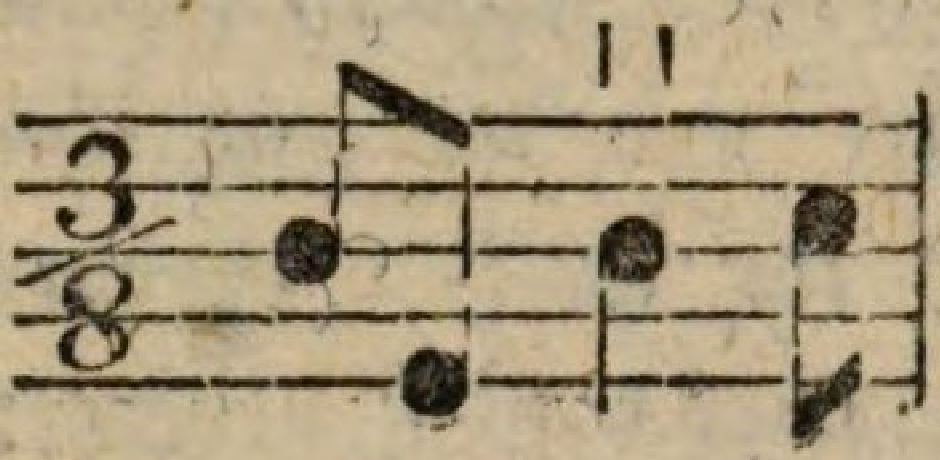
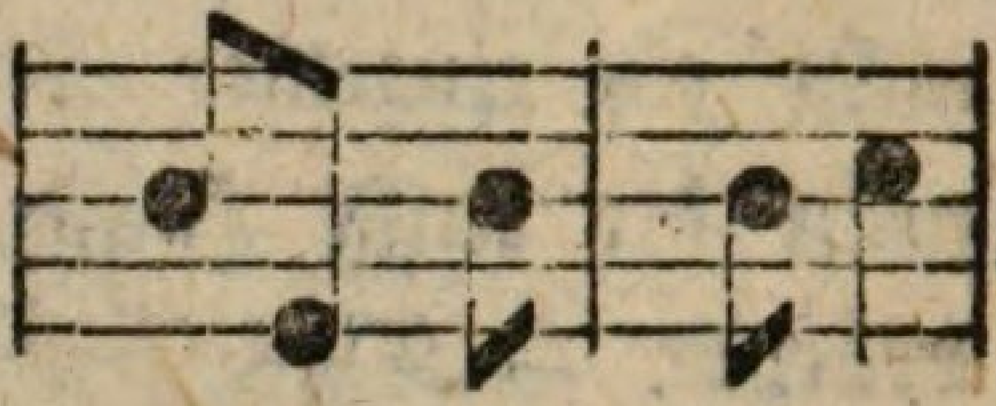


bedeutet es, daß die 2 Noten, unter welche ich ein *a* geschrieben habe, wiederholt werden sollen, wodurch der 4 Vierteltact voll wird; In nachfolgendem Exempel hingegen:

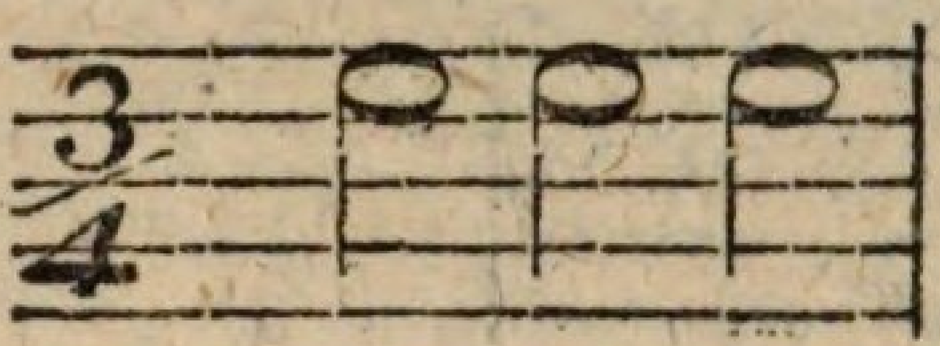
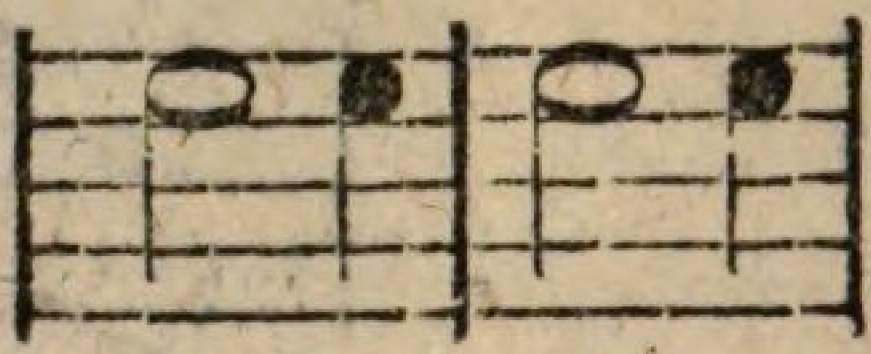


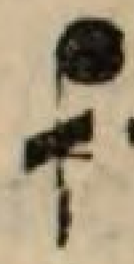
bedeutet es, daß derjenige Tact, welcher mit *a* unterzeichnet ist, dem vor ihm her gehenden vollkommen gleich klingen solle und daß man sich also nur bloß die Mühe erspahren wollte, Einerley zweymal zu schreiben.

Zwey Strichelgen (") über einer Note bedeuten, daß die dasigen Noten, die zur Ausfüllung zweyer Tacte zureichend sind, in einen einzigen geschrieben worden, um einiger (nicht sonderlich löblicher) Bequemlichkeit willen. Z. B.

 statt 

oder auch:

 statt 

Das Zeichen bedeutet zwey Achtel,  bedeutet 3 Achtel, bedeutet vier 16=theile, bedeutet 8 Sechszehntheile, bedeutet 3 Sechszehntheile in einer Triole.

Im ersten Tacte eines Stückes oder einer Clause muß man niemals abbrevirte Noten setzen, sondern ausgeschriebene z. B.

nicht , sondern ,

in den folgenden Tacten, wo der Spieler nun einmal vest im Tacte des Stückes sitzt, können

Abbre-

Abbreviaturen kommen, denn dann machen sie ihn nicht leicht irre.

Wer sehr viele Musicalien besizt, thut gar wohl, wenn er über solche einen ordentlichen Catalog (Verzeichniß) macht und selbigen, bey erlangenden neuen Musicalien, fortführet, damit er zu allen Zeiten den Vorrath übersehen könne. In solch einen Catalog, den man am liebsten in Folio macht, schreibt man die gesammten Musicalien Classenweise (diese Classen sind z. B. Sinfonien, Concerts, Quintetts, Quartetts, Trios) jede Classe enthält einzeln nach der Reihe alle Piecen, die man aus ihr besizt, und zwar wird von jeder Piece (Stück) die Nummer, (die auf dem Titelblatt des Stückes selbst stehen muß,) der Nahme seines Componisten und das Thema in den Catalog eingetragen. Nachdem nun auf solche Art z. B. alle Quartetts eingetragen sind, so macht man im Catalog (nachdem erst einige Seiten leer liegen gelassen worden, um Quartetts, die man später erlangen könnte, ebenfalls in ihre Classe nachtragen zu können) eine neue Classe, nemlich zu den Trios, welche alle einzeln eben also eingezeichnet werden.

Uebrigens erinnere ganz zum Beschlusse, daß allen Instrumentalisten und Musikern äusserst zu wün-

wünschen wäre, daß sie, wo nicht excellente, doch wenigstens gute Clavierspieler und im Generalbasse erfahren wären. Woferne sie auch in ihrer folgenden Lebenszeit mehr von andern Instrumenten halten und leztere, aus Neigung oder Beruf, stärker treiben wollen, so haben sie doch von jener erlangten Clavierkenntniß überhaupt den Nutzen, daß ihnen dadurch die recht ausführlich = gründlichen Begriffe vom Verhältnisse der Töne, von Modulation, Harmonie, Setzkunst, kurz von dem rechten wahren Wesen der gesammten Tonkunst herrlich mitgetheilt werden.

Verbesserungen und Zugaben.

Seite 6. muß die in der ersten Zeile stehende Klammer nicht (, sondern) gestellt seyn. S. 9. Z. 5. nach stufenweis ein Komma. S. 14. setze man vor Arioso folgenden kleinen Artickel:

Arietta.

J. A. n. d. D. U. eine kleine Arie. Franz. Ariette A. Ariett. Plur. Ariettes. — S. 15 Z. 8. von unten Wiolõng statt Wiolõug. S. 16. Z. 7. des Artickels Basse, unterste statt unterst. Ebendaselbst Zeile 6 von unten, Violon statt Violen. S. 22. Z. 1. infinito statt infinito. S. 29. Z 8. nach Composée setze man ein Komma, eben das muß in der folgenden Zeile nach dem Worte Kongposẽh geschehen. S. 31. in der Note. Nach den Worte, thun, ein Komma. S. 36. Zeile 6 des Artickels Corno, zwischen Bassethörner und wenigstens ein Komma. S. 38. Z. 12. setze

P man

man zwischen cr. und Crescendo einen Strich (—), welcher anzeigt, daß cr. das Abkürzungszeichen, und das drauf folgende (Crescendo etc.) wieder eine andre, absonderliche Redensart sey. — Die daselbst stehenden Worte von allmählig bis zunehmend sind die Uebersetzung dieser Redensart, oder des Ausdruks Crescendo poco a poco. S. 40. setze man nach erinnere ein), welches die auf der vorigen Seite angefangene Klammer zuschließt. S. 44. in der 2ten Zeile des Artickels Douze schließe man die, mit in der Klammer stehenden beyden Worte: mit la, in zwey Komma's ein. S. 51. Z. 1. der Ausdruck lauter hat hier diesen Sinn: mit mehrerer Lautheit. Eben in dieser Bedeutung kommt er unten, (S. 198. Z. 13.) abermals vor. S. 56. gehören die, Zeile 3. stehenden, Worte: einmal gestrichen, noch zur vorigen 2ten Zeile; sie sind nemlich die Erklärung des vorher stehenden Wortes: eingestrichen. Ich erinnere dies deswegen, weil der Unkundige sie sonst zu der auf sie folgenden C-Note rechnen könnte, zu welcher doch blos die nach ihr stehenden Worte gehören. S. 61. Z. 4. von unten, Aktöhrs statt Aktehrs. S. 62. Z. 11. zwischen Griechi-

schen

schen und A. ein Komma. S. 64. Z. 3. von unten, Musiciens statt Musieiens. S. 65. Z. 12. vor z. B. ein (, denn hier fängt sich die Klammer an, die sich hernach mit dem Worte schreiben schließt. S. 69. Z. 2. dieses statt Dieses. S. 72. Z. 8. von unten, regierenden. S. 75. Z. 10. nuōwo st. nuōwa. Ebendas. Z. 13. streiche man den Punct nach sind weg und setze nach der Klammer noch folgende Worte: muß man nuōva, A. nuōwa, brauchen. S. 76. Z. 3. öhwer st. Oehwer. S. 79. Z. 2. von unten, nach Hebenstreit, ein Komma. S. 87. Z. 9. nach: ein wenig, setze man ein Semicolon (;) S. 92. Z. 4. von unten, Rekölch st. Recölch. Den Ton in der Aussprache lege man auf die lezte Silbe. S. 94. Z. 5. Ripienist, st. Ripenist. S. 108. Z. 1. von unten, nach: Presto, ein Semicolon (;) S. 119. Z. 4. von unten, zwischen ma und due, ein Komma. S. 135. Z. 4. nach will müssen die zwey übereinander stehenden Puncte ausgestrichen, und nur blos ein Komma an ihre Statt gesezt werden, S. 136. Z. 12. mußte st. müssen. S. 143. Z. 9. Pultbretgen, st. Pultpretgen. S. 144. Z. 8. muß das Komma nach es weggestrichen werden. S. 145. Z. 1. rücke man zwischen auch und zum den Buchstaben B. ein, welcher

sich zu dem A. (S. 134. Zeile 5.) bezieht. S. 141. Z. 15. schiebe man nach dem Worte: können, folgendes ein. Man könnte denken, es dürfte nun das an den Bindfaden aufgehangene Bret von den Stäben, (l) deren vordere Spitzen das Bret tragen, vorwärts herab, und auf die Erde fallen. Allein das lassen die Pflöckgen (m), deren ich Seite 136. gedacht habe, schlechterdings nicht zu, indem sie in diesen Stäben (l) senkrecht vestgemacht stehen, und den Bindfaden von dem äussersten Ende der vordersten Spitzen dieser Stäbe zurükhalten. S. 144. in der Note Z. 4. von unten, setze man 3 bis 4 gute Zoll, st. 2 gute Zoll. S. 211. sieht man, auf der 3ten Zeile 16 Sechszehntheile. Unter diesen stehen Acht mit den Köpfen um ein Intervall zu tief, (nach Tonleiter zu reden). Es muß beständig g mit d (nicht mit e) abwechseln (nach Violin-Schlüssel gerechnet.)

Noch erinere von der, gegen das Ende der 135sten Seite angebrachten, Vergleichung jener Stäbe (l,l,) mit einer Wagen-Bern, daß sie zwar in Rüksicht auf die Stäbe und deren Stellung vollkommen passend ist, keineswegs aber in Rüksicht auf das Geschöpf, das sich in diese Bern begeben

muß,

muß, (wiewohl der Spieler nicht in die Bern, d. h. nicht zwischen die Stäbe, sondern nur vor dieselben hin tritt,); Das Pferd nemlich geht von hinten zu oder hinter sich und rükwärts in die Doppel-Deissel, der Spieler hingegen, in unserm Falle, steht also vor den Stäben (11) daß wenn auch er zwischen solche hinein gehen wollte [welches ihm aber, wie schon gesagt worden, zu nichts hülfe, weil es nicht die rechte Positur beym Abspielen verschaffte; Auch verschließt ihm das an den Spitzen der beyden Stäbe (l.l.) an seinen Bindfaden queer-vor aufgehangene Bretgen (n) von vorn her den Eingang zwischen diese Stäbe, und er hat sich im Spielen blos vor dieses aufgehangene Bretgen (n) zu stellen, also daß sein Gesicht oder seine Augen in gerader Richtung auf dieses Bretgens Vorderseite, auf welcher die Leiste (ss) liegt, fallen] sein Gesicht Nase und Mund, nicht aber das Hintertheil seines Kopfes auf das Bretgen K treffen würden.

Auch ist zu bemerken, daß wenn ich (bey Beschreibung meiner neuen Pultarten) gewisse einzelne Theile solch eines Pultes mit irgend einem Buchsta-

den bezeichne (z. B. ich setze: das Bretgen K, die Stäbe l, und dergl.) und nicht ausdrüklich gebiethe diesen Pult-Theil unter eben diesem Buchstaben auf der Kupfertafel aufzusuchen, man ihn auch nicht auf der Tafel (wenigstens nicht mit eben dem Buchstaben bezeichnet) antreffen wird, denn alsdann bezeichnete ich einen solchen Theil meines Pultes blos in der Absicht mit einem Buchstaben, um mich blos bey forterzählender Erklärung (ohne Kupfer) darauf zu beziehen.

Jena, gedrukt bey Johann Michael Mauke.

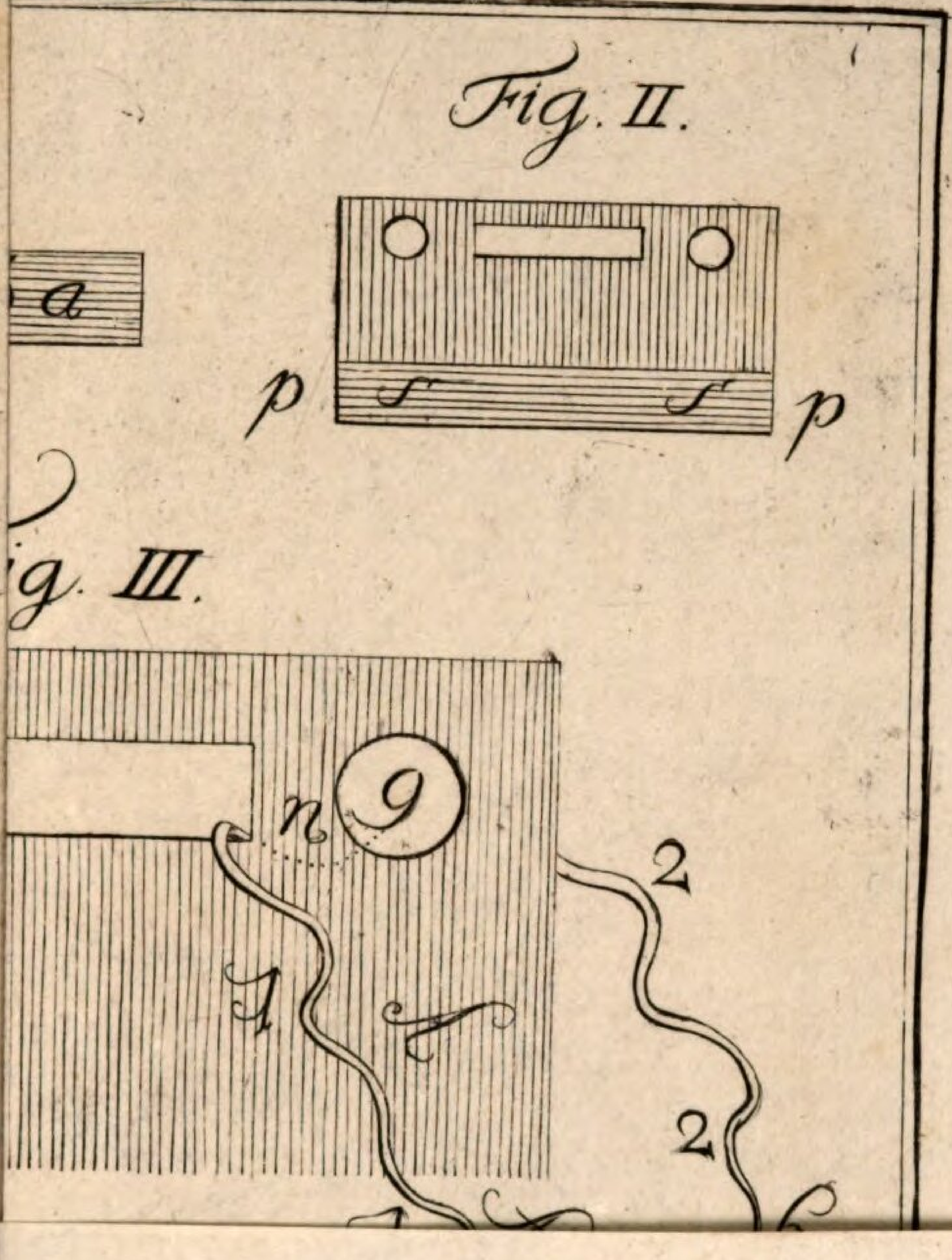


Fig. II.
a
p
s
s
p
ig. III.
n
9
2
2

HV.

NH

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefaßte Anleitung, Komme sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmlich ausländische Kunst-Wörter richtig zu schreiben, auszusprechen ...

Weimar 1786

Mus.th. 1467
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598664-1
VD18 14476835-001